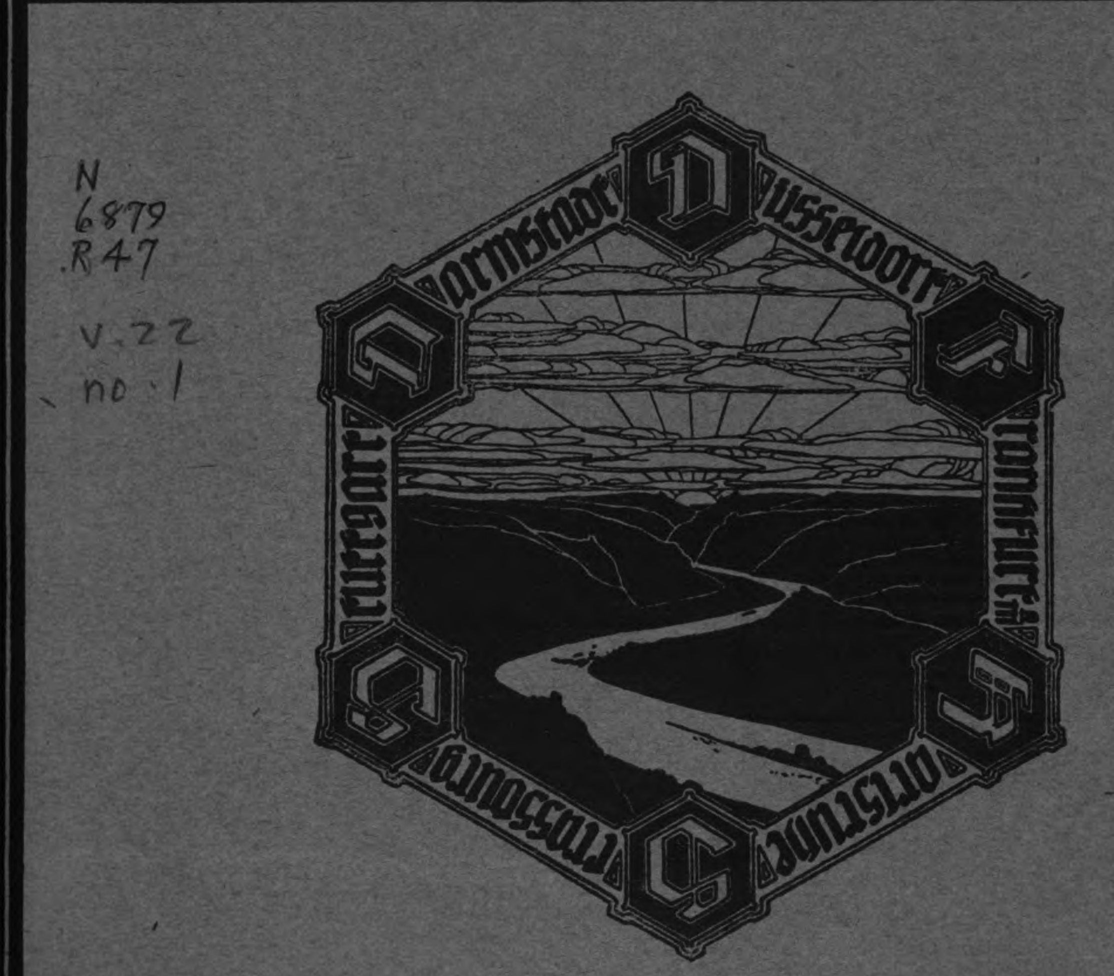




Die Rheinlande



Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern a. Rhein.
Herausgegeben von Wilhelm Schäfer

22. Jahrgang · 1. Heft

DRUCK UND VERLAG VON A. BAGEL DÜSSELDORF

„. . . Sternberg ein Wecker all der verblichenen Herrlichkeit . . .“
Kölnische Volkszeitung.

Limburg als Kunststätte

von Leo Sternberg.

Zweite Auflage, in Halbleinen gebunden.

Preis vierzig Mark.

Hierzu noch der übliche Sortimenter-Teuerungszuschlag.

*

Professor Luthmer schreibt in den „Mitteilungen des Vereins für Nassauische Altertumskunde“:

„. . . Das Bild einer alten Kunststätte, wie Deutschland wenige besitzt. Leo Sternberg hat eine eigene und sehr glückliche Form gewählt, um die Limburger Kunst durch die Jahrhunderte zu begleiten.“

„Westermanns Monatshefte“ urteilen wie folgt:

„Wüßten wir es nicht aus mehreren Gedichtsammlungen, daß Leo Sternberg mit reifer, gesammelter Kraft vornehmlich die Kunst der Ballade beherrscht, wir müßten schon aus dieser Darstellung auf eine dichterische Begabung solcher Art schließen. Denn wie greifbar, wie lebensvoll, wie unheimlich beredt treten hier die Bi der aus Limburgs in Glück und Leid gleich vollsaftiger Geschichte vor uns hin, wie unwiderstehlich werden wir namentlich gezwungen, die düstern Zeilen des großen Sterbens im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, da die alte Trauerglocke des Doms kaum zum Schweigen kam, bangen Herzschlags mitzuerleben. Aber auch wo Sternberg nicht so al fresco malt, wo er sich intimer in Einzelheiten der Stadt, ihre Kulturgeschichte und ihre Kunstschätze vertiefen muß, wird er seiner Aufgabe vortrefflich gerecht, und, wie selten in einer derartigen Kunst- und Kulturgeschichtsstudie, klingen s ine festen, kernigen und markigen Sätze, die sich nie in schöngeistige Phrasen verlieren, mit den festgefügten Kunstdenkmälern zusammen, die uns Hans Aulmanns kräftige Federzeichnungen oder die schönen tieftonigen Mattkunstdrucke zeigen . . . Wer einmal im Abenddämmer vor dem wie aus dem Felsen wachsenden Limburger Dom gesta den hat, indessen drüben die sanften Bergzüge sich in tiefes Dunkel hüllten, die massigen, gewaltigen und doch anmutigen Formen romanisch-gotischer Meisterarchitektur aber immer noch siegreich über das Wolkendüster triumphierten, der wird der Sehnsucht nach diesem Anblick nie wieder ledig, und er ist dankbar, daß wenigstens durch den Zauber von Wort und Bild, wie er in diesem wertvollen Hefte waltet, die Erinnerungen an jene Stunde in ihm wachgerufen wird.“

Soeben erschien
der erste Band von

Rheinlandkunde

Ein heimatkundlicher Ratgeber für die deutschen Länder am Rhein. Unter Mitwirkung zahlreicher rheinischer Heimatforscher herausgegeben von

Dr. R. A. Keller

Preis zwanzig Mark

Hierzu noch der übliche Sortimenter-Teuerungszuschlag

*

Aus dem Inhalt des ersten Bandes:

Zum Geleit

I. Teil:

Hundert Charakterköpfe aus der Geschichte des 19. Jahrhunderts / Abriß der politischen Geschichte der Rheinlande / Allgemeine Literatur zur rhein. Kunstgeschichte / Die Rheinlande im deutschen Wirtschaftsleben

II. Teil:

Die niederrheinische Heimat / Mittelrhein und Moselland / Die hessische Heimat / Aus der Heimatkunde Nassaus. 1. Teil: Land und Leute / Landeskundliche Literatur der Rheinpfalz / Rheinpfälzische Kunstgeschichte

Der zweite Band der Rheinlandkunde wird im Sommer 1922 erscheinen. Er wird die Ergänzung des uns vorschwebenden Planes bringen. Themen, die für das Gesamtgebiet Interesse haben, wie Literatur, Musik, Theater u. a. werden wieder in einem ersten Teile behandelt werden. Im zweiten soll dann die Heimatkunde der im ersten Band nicht aufgenommenen Gebiete, insbesondere Baden, Pfalz, Saar und Aachener Gebiet, nachgeholt werden. Den Abschluß wird eine Zusammenstellung der in den rheinischen Gebieten vorhandenen öffentlichen Bibliotheken, Museen und heimatkundlichen Zeitschriften bilden.

Eine Rarität für Kunstfreunde und Sammler, da nur achtzig Abzüge hergestellt wurden, ist:

TUTI-NAMEH

13 DREIZEHN 13 URSTEINZEICHNUNGEN VON ADOLF UZARSKI

Größe 50/65 cm. Gedruckt in 80 Exemplaren, davon Nr. I—V auf Handjapan, jedes Blatt vom Künstler gezeichnet und numeriert, Preis der Serie in geschmackvoller Mappe Mark 3525.—; Nr. 1—75 auf echt Bütten, vom Künstler gezeichnet und numeriert, Preis in Mappe Mark 1175.—
Die hier genannten Preise verstehen sich einschließl. Luxussteuer

Unter dem frischen Eindruck der Lektüre des persischen Papageienmärchens »Tuti-Nameh« hat Adolf Uzarski diese Blätter geschaffen. Jeder, der Uzarski kennt, weiß, wie tief er in den Geist des Orients eingedrungen ist und wie nahe er ihn unserem Empfinden zu bringen versteht. Ohne enge Abhängigkeit von der Dichtung und ohne die geringste Absicht, eigentliche Illustrationen sein zu wollen, sind die dreizehn Steinzeichnungen als voraussetzungslose selbständige Kunstwerke, als Manifestationen künstlerischen Erlebens entstanden.

Nach Druck wurden die Steine abgeschliffen, so daß weitere Exemplare nicht mehr angefertigt werden können.

Zwei Kunstkataloge, die man nicht missen möchte!

Fertig liegt vor:

WANDSCHMUCK EDELSTER ART

Original-Graphik erster Künstler, enthaltend signierte Vorzugsdrucke von Radierungen, Holzschnitten und Lithographien

Preis neun Mark

Anfang November ist lieferbar:

INDUSTRIEBILDER

enthaltend RADIERUNGEN der bekannten Künstler:
Heinrich Otto / Wilhelm Thielmann / August Kaul / Arthur Zahn

Preis drei Mark

❖

Meine ständigen Begleiter sind:

Karte von Rheinland und Westfalen

und den angrenzenden Ländern, mit Angabe der Grenzen der besetzten Gebiete u. der neutralen Zone

umfassend das Gebiet von Verviers bis Kassel, von Lingen in Hannover bis Karlsruhe in Baden, Maßstab 1 : 500000. Größe der Karte 58×85 cm. Gefalzt im Umschlag

Preis Mark 10.—. Hierzu noch Sortimenter-Teuerungszuschlag.

Die abgetretenen deutschen Gebiete Eupen und Malmedy sind auf der Karte schon als belgisches Gebiet gekennzeichnet, wodurch dieselbe an Wichtigkeit gewinnt

Karte vom Laufe des Rheins von Basel bis Rotterdam

Preis Mark 7.50 Hierzu noch Sortimenter-Teuerungszuschlag.

Dieselbe wird gefalzt in mehrfarbigem Umschlag mit Textbuch in Taschenformat geliefert. Auf der Karte sind die wichtigsten Sehenswürdigkeiten, Denkmäler usw. nebenstehend beigedruckt, so daß gewissermaßen ein Führer entstanden ist, der durch den Wegweiser mit Notizen für die Reise von Rotterdam bis Basel über die Hauptorte, die am Rhein gelegen sind, Aufschluß gibt.

Buch- und Kunstverlag A. Bagel Aktiengesellschaft Düsseldorf

Inhalt.

Abhandlungen:

Dichtungen:





Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein

Adolf Seyb †.

Am 7. Februar d. J. starb in Karlsruhe nach längerem Leiden der 3. Vorsitzende des Verbandes, Herr Geheimer Legationsrat Dr. Adolf Seyb. Seit dem Jahre 1909 war er im geschäftsführenden Vorstand des Verbandes tätig; und so unauffällig sich diese Tätigkeit dem Außenstehenden darbieten mochte, so unermüdlich und herzlich war sie. In jeder Schwierigkeit konnten wir auf ihn als einen unserer zuverlässigsten Mitarbeiter rechnen, und manche Wendung zum Guten, die der Verband in diesen dreizehn Jahren seiner Mitarbeit nahm, geht auf seinen klugen Rat zurück. Der Geheime Legationsrat Dr. Seyb war eine jener seltenen Naturen, die von jedem persönlichen Ehrgeiz frei den Dingen treu verhaftet sind. Erfolg oder Mißerfolg konnten ihn nicht beirren, das Richtige zu suchen. Von Stimmungen unabhängig, war er das Bild des guten Deutschen, der eine Sache um ihrer selbst willen tut. Der Verband verliert in ihm einen seiner treuesten Freunde; wir im Vorstand beklagen den Hingang eines Mannes, der im schönsten und würdigsten Sinn unser Mitarbeiter war.

v. Römheld.

Einladung zu einer Ausstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein zu Wiesbaden.

Durch Vereinbarung mit dem Nassauischen Kunstverein kann der Verband die Künstler des Verbandsgebietes zu einer Kunstausstellung in den Räumen des „Neuen Museums" zu Wiesbaden einladen, die am Sonntag, den 20. August, gelegentlich der diesjährigen Tagung des Verbandes eröffnet werden und bis November dauern soll.

Jeder Künstler, der im Verbandsgebiet wohnt oder der, aus dem Verbandsgebiet stammend, sich nur studienhalber auswärts aufhält, ist berechtigt — abgesehen von graphischen und kleinplastischen Arbeiten —, drei Werke einzusenden, über deren Aufnahme der Kunstrat des Verbandes entscheidet.

Die Einsendung hat frachtfrei so zu geschehen, daß die Werke nicht vor dem 1. Juli und nicht nach dem 1. August eintreffen. Die Anschrift hat zu lauten: „An das Neue Museum, Wiesbaden" mit dem Vermerk „Für die Rheinlande-Ausstellung". Hinfracht einschließlich der Versicherung trägt der Künstler, Rückfracht einschließlich der Versicherung trägt die Ausstellung, jedoch nur bis zur deutschen Grenze.

Für Ankäufe stellt der Verband außer dem Ernst-Ludwig-Preis (siehe Preisausschreiben) Mittel zur Verfügung, auch sind von Wiesbaden Ankäufe in Aussicht gestellt.

Die gesandten Werke müssen bis zum 1. August d. J. bei der Geschäftsstelle des Verbandes: Köln, Gürzenichstraße 16, unter bindender Preisangabe mit genauem Titel angemeldet werden. Die Versicherungssumme darf die Preisangabe nicht übersteigen. Jedes Werk muß auf der Rückseite Namen und Titel deutlich lesbar tragen. Besondere Ausstellungspapiere werden nicht ausgegeben.

Preisausschreiben.

Der Ernst-Ludwig-Preis des Verbandes wird für das Jahr 1922 in doppelter Höhe, also mit 5000 Mark, ausgeschrieben. Jeder Künstler, der im Verbandsgebiet wohnt, oder sich, aus dem Verbandsgebiet stammend, nur studienhalber auswärts aufhält, ist berechtigt, sich an dem Wettbewerb mit drei Werken zu beteiligen, die bis spätestens zum 1. August d. J. bei der Geschäfts-



stelle des Verbandes (Köln, Gürzenichstraße 16) unter Angabe des Titels anzumelden sind. Die Werke selber müssen bis zu diesem Termin für die Ausstellung des Verbandes (siehe Einladung) eingesandt sein und unterliegen den für diese Ausstellung gültigen Bestimmungen.

Die Entscheidung erfolgt durch den Kunstrat des Verbandes und wird in der öffentlichen Mitglieder-Versammlung am 20. August bekannt gegeben. Das preisgekrönte Werk geht gegen Zahlung des Preises von 5000 Mark in den Besitz des Verbandes über und wird von ihm für die städtische Galerie in Wiesbaden gestiftet.

Der Schriftführer für die künstlerischen Angelegenheiten des Verbandes: W. Schäfer.

Die Mitglieder werden auf § 6 der Satzungen hingewiesen und dringend gebeten, den Beitrag in Höhe von M. 50.– baldigst auf das Postscheck-Konto (Köln Nr. 53430) des Verbandes einzuzahlen oder dem Bankkonto bei Leopold Seligmann, Köln, zu überweisen.

Alle Unkosten für Mahnungen und Nachnahmespesen werden von den Mitgliedern eingezogen, falls bis 15. April nicht der Beitrag eingegangen ist. **Die Geschäftsstelle.**

Vermögens- und Kassenaufstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein

am 31. Dezember 1920.

1. Laufendes Vermögen:		
M. 9000.– 3½ % Consols à 53.90	M. 4 851.–	
zuzügl. 3½ % Zinsen ab 1. 10. 20	„ 78.75	M. 4 929.75
2. Ernst-Ludwig-Dankes-Spende:		
Das Konto weist einen Saldo auf von	M. 14 500.–	
dazu kommt aus Erlös verkaufter Effekten	„ 78 153.90	M. 92 653.90
3. Guthaben aus der Überweisung des hohen Protektors für Sonderzwecke	M. 4 559.45	
verausgabt	„ 1 150.40	M. 3 409.05
4. Guthaben auf Kapital-Wiederherstellungs-Konto		M. 2 665.12

Kassenbericht.

Einnahmen:

Patronatsbeiträge	M.	3 600.–
Mitgliederbeiträge	„	35 853.40
Teuerungszuschläge	„	4 520.05
Zinsen	„	2 148.46
Außerordentl. Zuwendungen	„	54 837.50
	M.	100 969.41

Ausgaben:

Rheinlande	M.	65 000.30
Versand und Porti	„	1 672.51
Verwaltungsunkosten	„	8 284.42
Propagandakosten	„	4 857.50
Verlosung	„	5 014.10
Verlust 1919	„	13 445.46
Überschuß-Kapitalwiederherstellungs-Konto	„	2 665.12
	M.	100 969.41

Bericht der Rechnungsprüfung.

Dasselbe Prüfungsmaterial wie im Vorjahre lag vor; die Prüfung wurde in gleicher Weise vorgenommen. Erinnerungen ergaben sich nicht.

Köln, den 24. November 1921.

gez. Hermann Hertz. gez. Dr. Albert Ahn.

Berichte aus dem Verbandsgebiete.

Düsseldorf.

Die beiden ersten Monate des neuen Jahres haben einige Ausstellungen gebracht, die neben manchen Darbietungen bei Flechtheim und im Jungen Rheinland Merkpunkte des von persönlichen und sachlichen Gegensätzen arg zerrissenen Düsseldorfer Kunstlebens in diesem Winter bedeuten. Zunächst die von den Städtischen Kunstsammlungen mit dem Kunstverein veranstaltete Schau „Düsseldorfer Bildnismalerei der Vergangenheit", die in der Herausstellung einer malerischen Sonderaufgabe und ihrer Bewältigung durch die Düsseldorfer Kunst im 19. Jahrhundert eine wertvolle und erwünschte Ergänzung zur „Deutschen Jahrhundertausstellung" darstellte. Eine „intime" Düsseldorfer Malkunst begann hier aufzutauchen, die in ihrer ernsten Sachlichkeit, in ihrer malerischen Phrasenlosigkeit weit hinausgeht über die typische „Düsseldorferei" des 19. Jahrhunderts mit der verlogenen Süßlichkeit und Sentimentalität. Dr. Walter Cohen, dem Kustos der Städtischen Kunstsammlungen, der auch den Katalog mit gewohnter Sorgfalt und eindringender Sachkenntnis gearbeitet hat, verdankte man diese Schau in erster Linie. — Die Albrecht Dürer-Ausstellung der Volkshochschule, die in der Hauptsache eine Sammlung von Nachbildungen aus dem Besitze eines begeisterten Dürerfreundes, Dr. Fels-Lennep, umfaßte, hat ihr Ziel, der Allgemeinheit einmal das Werk Dürers, besonders seine graphischen Arbeiten nahezubringen, durch die pädagogisch glückliche Anordnung zu erreichen vermocht. Schulen aller Art und Volkshochschule haben den Hauptteil der 6000 Besucher während der 13tägigen Dauer der Ausstellung gestellt. In viele Häuser sind die Nachbildungen der Holzschnitte und Kupferstiche Meister Dürers durch die Reichsdruckerei gelangt.— Die von der Arbeitsgemeinschaft Düsseldorfer Buchhändler unter Führung von Fritz Warne zusammengebrachte Schau „Das schöne Buch" im Kunstverein enthielt neben einer Übersicht über die gegenwärtige Produktion der führenden deutschen Verleger eine prächtige Beispielsammlung zur Entwicklung des deutschen Buches von 1890 bis zur Gegenwart. In einem verhältnismäßig wenig umfangreichen Raume wurde an kostbaren Erzeugnissen das Herauswachsen des schönen Buches aus fürchterlichem Ungeschmack, die bewegenden Einflüsse und auch die neuen Gefahren, sichtbar. E. R.

Frankfurt a. M.

Der Kunstverein hatte im Januar eine Defregger-Gedächtnis-Ausstellung veranstaltet, die 26 vorzüglich ausgewählte Gemälde des Meisters umfaßte. Wir haben inzwischen genügend Abstand von der Kunst dieses einst so gefeierten Malers gewonnen, um seine Werke frei von der Leidenschaft des Tages und einseitiger Parteinahme beurteilen zu können. Um es gleich vorweg zu sagen: weder die unkritische Verehrung von anno dazumal noch die heute übliche lieblose Verwerfung erscheinen ihm gegenüber angebracht. Manches mag diese ihm gegenwärtig vielfach bezeigte Gering-



schätzung immerhin erklären. So findet man unter seinen Gemälden glatt gemalte, gar zu süßliche Genrebildchen (etwa die „Totenwache“), Tiroler Schloßhöfe und Ortschaften, die in die sattsam bekannte braune Ateliersauce getaucht sind, atmen verlogene Romantik, deren sorglose Oberflächlichkeit uns unerträglich geworden ist, und auch die Tiroler Typen des kropfigen Bauern und des Pustertaler Dirndls bleiben uns stumm, weil in Runzeln, Wangen und Haargeflecht nirgends das Leben pu'siert. Und dennoch gibt Defregger oft mehr als konventionell gesehene und akademisch gemalte Porträts und Landschaften. Möglichkeiten sind in ihm angelegt, die allerdings erst bei anderen Malern vollends zum Durchbruch gelangen. Gewisse Interieurs (so der „Kuhstall“ oder „Am Ofenwinkel) gemahnen an gute holländische Genrekunst. Dann wieder deuten manche Bilder auf Leibl hin und auch Vergleiche mit Courbet drängen sich auf. Erfreulich seiner Sachlichkeit wegen ist das in grauen Tönen gehaltene kühl-vornehme „Treppenhaus in Bozen“, und einen nicht minderen Reiz übt noch heute ein Bild wie das „Kind auf dem Holzpferd“ ob seiner unproblematischen Lieblichkeit aus. An dem gediegenen Können Defreggers sollte man übrigens ebenso wenig nichtachtend vorbeigehen wie an seiner echten Malerliebe zur Menschen- und Dingwelt, die sich ihm freilich in allzu holdem Abglanz offenbart.

Der Frankfurter Maler G. Diehl, der ebenfalls im Januar im Kunstverein Graphik und Gemälde zeigte, schwelgt in apokalyptischen Vorstellungen und kündet das Chaos der Gegenwart in glühenden Farben und visionären Kompositionen. Es ist sehr schwer, das Werk dieses sicherlich noch jungen und in der Entwicklung begriffenen Künstlers zu beurteilen; denn man weiß nicht recht, was aus ihm selber stammt und was er nur der Zeit und dem Geschehen um ihn her verdankt. Seine Bilder, Holzschnitte und Lithographien verraten ein zerrissenens, freudloses Seelenleben, das von finsteren Gewalten beherrscht wird und der Welt Anklage um Anklage entgegenschleudert. Beckmann, Munch und auch der große van Gogh: sie alle haben bei diesen zerwühlten Landschaften und bei den Kompositionen vom Tod und der Geburt irgendwie Pate gestanden. In den Porträts und im Stilleben spricht sich vorerst noch am meisten die eigene Anlage des stark begabten Künstlers aus.

Der Frankfurter Maler F ed Stern, der zurzeit im Kunstverein einige seiner neuesten Arbeiten zeigt, kennt seine Grenzen genau und ist weit davon entfernt, dem Format-Größenwahn zu verfallen. Was hier schon einmal bei früherer Gelegenheit von ihm gesagt wurde, gilt auch für seine letzten Schöpfungen: sie sind echte Heimatskunst, und gerade weil sie in ihrer Anspruchslosigkeit nur ein Stück Wasserlandschaft oder eine Baumgruppe der Main- und Niddagegend geben wollen, fangen sie mehr von der Welt in sich ein, als der Künstler selber vielleicht beabsichtigt hat.

Im Kunstverein schließt man jetzt auch Bekanntschaft mit dem Frankfurter Maler Alfred Schnaars, der in seinen Bildern nach äußerster Helligkeit trachtet und den Glanz, das Vibrieren der Luft wiederzugeben sucht. Diese Plein-air-Malerei mutet durchaus nicht veraltet an, sondern ist reich genug an Qualitäten, um unmittelbar zu wirken und Schlagwörter wie Impressionismus und Expressionismus, die angesichts echter Kunst nur wenig besagen, in Vergessenheit zu bringen. Besonders die Gemälde: „Sonniger Weidenwald“ und „Alte Obstbaumallee“ sind malerisch hervorragende Leistungen.

Im Kunstsalon Schames sah man Werke von Richard Seewald (München), der vor allem das Einssein der Tiere mit der Natur, mit großblättrigen Bäumen und stillen Häusern malt. Die gezeigten Arbeiten sind zumeist die Frucht seines Aufenthaltes in Italien; Landschaften aus Toscana und Corsica, südliche Gärten und andere Motive tauchen in ihnen auf. Seltsam, wie das vegetative Leben diesen Maler in Schwingung versetzt, und sein Auge vorwiegend auf mannigfach abgestuftes Grün reagiert. Ein großes Tryptichon hat er den von ihm geliebten Tieren gewidmet: das Mittelstück stellt eine riesige Kuh im Hochgebirge dar, die sich am Glanz der Sonne labt; auf den Seitentafeln umschlingen Blattungetüme Kühe und Kleingetier. Eine Naturbeseelung, die freilich vielfach zu eigenbrödlerisch ist, um immer zum Mitgehen zu zwingen. In den künstlerisch trefflichen farbigen Lithographien gelangt auch der Humor zu seinem Recht; ein ausgezeichnetes Blatt ist zumal die italienische Ziegenherde, die an eine aufgeregte Volksversammlung erinnert.

Mit Seewald stellte auch Hans Brasch (Frankfurt) aus, der in dekorativ wirkenden, gobelinhaften Ölgemälden sich als Freund der Blumen zu erkennen gibt und malerisch wundervolle Aquarelle von Schwarzwaldtannen geschaffen hat.

Im Februar zeigte bei Schames E. L. Kirchner Werke aus den Jahren 1916 bis 1921, die zum großen Teil Variationen über Schweizer Landschafts-Themata sind. Dem Hochgebirge entlockt dieser Künstler den Stoff seiner Träume. Wenn er Mondnächte auf der Alm, Wettertannen und Täler im Schnee malt, immer gestaltet e: Träume, seine Farben sind sichtbar gewordene, phantastische und in ihrer Phantasik festgebannte Musik. So ist das Gemälde „Tinsen“, das abenteuerlich geformte Schneegipfel in stiller Hochgebirgsnacht darstellt, geradezu eine wundervolle Symphonie in Grün. In einem anderen Bild, das Bauern vor der Alphütte zeigt, wird die Gewalt des Abends verkörpert, und wieder in einem anderen Gemälde: „Aufstieg der Kühe“, das von Hügeln, Häusern, Tieren wimmelt, enthüllt sich Natur als Allmutter und schließt sich zum Kosmos. Freilich, den Menschen wird Kirchner nicht gerecht, er liebt sie wohl nicht, er ist vielleicht von ihnen enttäuscht. Sie sinken bei ihm zu vegetat'ven Wesen herab, die stumpfsinnig dreinschauen, und nicht mehr, ja sogar weniger sind als Tiere und irgendwelche Dinge. Nur vereinzelte Lithographien und Holzschnitte bezeugen, daß das menschliche Antlitz doch nicht ganz seine Bedeutung für ihn verloren hat.

Erwähnt sei noch eine vom Kunstsalon Trittler veranstaltete kleine Ausstellung von Reichsdrucken, die musterhafte Nachbildungen aus den graphischen Beständen der Staatsmuseen bringen, und eine anläßlich der Goethe-Woche gezeigte Schau von Goethes Handzeichnungen, die Dr. Wahl, der Leiter des Weimarer Nationalmuseums aus dem ungeheuren Besitze dieses Museums in kluger Auswahl vorführte.

Lebhaft erörtert wird zurzeit, zumal in Architektenkreisen, das Hochhausprojekt einer großen Herrenkleiderfabrik, das auf einem Grundstück gegenüber dem Messe-Gelände zur Ausführung kommen soll. Die Baumassen werden zwei Höfe umschließen, deren einer als Betriebshof benutzt wird, während der als Lichthof auszubildende andere Hof einer deutschen Industriefirma — es handelt sich offenbar um Krupp — zur Unterbringung einer Dauer-Ausstellung zur Verfügung steht. Auch ist daran gedacht, Räume für Messezwecke in dem Gebäude zu vermieten. Direktor Sutter vom Messeamt erörterte vor kurzem das Projekt an Hand von Modellen und Photographien vor der Architektengruppe und den Obmännern des Rates für künstlerische Angelegenheiten, und die Versammlung einigte sich dahin, daß der Bau eines Turmhauses an der gewählten Stelle mit ästhetischen und baukünstlerischen Forderungen grundsätzlich durchaus vereinbar und wünschenswert sei. Indessen werden leider noch manche Widerstände zu überwinden sein, bis das Projekt Verwirklichung findet.

In Darmstadt wurde Ende Februar auf Veranlassung des Generalintendanten Hartung ein kleines Interimstheater neu eröffnet, das seit seiner Entstehung im Jahre 1606 schon mehrfach lange Zeiten hindurch als Theater gedient hat und nun neben dem großen Theater als „Kleines Haus“ für Kammerspiele und Spieloper verwandt werden soll. Erhebliche bauliche Veränderungen im Innern, die das Stadtbauamt unter Leitung von Stadtbaurat Burbaum vorgenommen hat, sind notwendig gewesen, um das verwahrloste Haus wieder beziehbar zu machen und den Erfordernissen der Gegenwart entsprechend einzurichten. Wenn es trotz äußerster Sparsamkeit gelungen ist, die Reize der gegebenen Räume beträchtlich zu steigern und Stimmungen von verblüffender Eindringlichkeit zu erzielen, so gebührt das Hauptverdienst hieran dem Darmstädter Bühnenarchitekten Pilartz, der durch die von ihm besorgte farbige Tönung der Fluchten und Säle dem ganzen Innern neue und eigenartige Wirkungen abgewonnen hat. In dem weiträumigen Foyer des vertraut-altmodischen Theaterchens herrscht leuchtendes Goldgelb vor, das sich von dem matten Hellblau des Holzwerks wundervoll abhebt, und auch aus dem Zuschauerraum, der von ultramarinblauen und vielfach variierten grünen Tönen überflutet wir', hat Pilartz durch die Klangfolge des Farbenspiels Erstaunliches herausgeholt. Alles in allem ist das neu-alte Theater ein wohlgelungener Wurf, ein geradezu musterhaftes Vo bild für die Wiederbelebung eines alten Bauwerks aus dem Geiste der Gegenwart heraus. Dr. S. Kracauer.

M.Gladbach.

Die in der letzten Übersicht so rühmend und hoffnungsfreudig genannte Gilde werktätiger Künstler hat leider infolge von allerlei widrigen Umständen eine längere Stagnationsperiode gehabt. Heinrich Lersch, der Dichter, hat (als Geschäftsführer) mit Mühe versucht, sie durch künstliche Ernährung während

ihres langen Winterschlafes notdürftig am Leben zu erhalten. Nun soll die Erwachte unter neuer kraftvoller Leitung wieder zu tätigem Schaffen kommen.

Einen Teil ihrer Aufgaben, die Veranstaltung kulturfördernder Vorträge, hat die neugegründete Arbeitsgemeinschaft der Kunstfreunde des M.Gladbacher Industriebezirks mit größtem äußerem und innerem Erfolg übernommen. Mit Glück ist es gelungen, fünf ähnlich gerichtete Vereinigungen darin zusammenzuschließen: die Ortsgruppen des Eichendorffbundes und des Theaterkulturverbandes (jetzt Bühnenvolksbundes), die Gilde, den Museumsverein und den Kunstgewerbeverein. Auf diese Weise ist zum ersten Male die auch anderwärts bemerkbare grenzenlose Verzettelung und Nachjagerei bei der Veranstaltung von Vorträgen vermieden worden und ein geschlossener großzügiger Winterplan zustande gekommen. Erlesene Abende waren darunter. Bisher (Januar) sprachen: Schubring (Hannover) über Michelangelos Fresken in der sixtinischen Kapelle, Pinder (Leipzig) über das Romantische in der deutschen Kunst um 1500, Hoff (Düsseldorf) über Expressionismus und christliche Kunst, Kluckhohn (Münster) über Strindberg, Meier-Gräfe (Berlin) über den Anteil Deutschlands an der europäischen Kunst und With (Hagen) über Menschen und Tempel auf Java und Bali. Zwischendurch las Adolf von Hatzfeld (Düsseldorf) aus seinen Werken und Franz Schreker (Berlin) begleitete der Gattin seine Lieder am Flügel und las dann den Text seiner neuen Oper „Irrelohe". Immerhin für eine mittelgroße Stadt eine beachtenswerte Reihe, die starken Besuch und großes Interesse fand.

Neben dem stets sehr gepflegten Musikleben (städtisches Orchester und Chor boten u. a. in einer eindrucksvollen Dantefeier Liszts unvergleichliche Dante-Symphonie und später auch noch Wolf-Ferraris „Vita nuova") gewinnt nun auch das Stadttheater (das mit dem benachbarten Krefeld eine gemeinsame Truppe hat) unter der neuen glücklichen Leitung des feinsinnigen Intendanten Otto Maurenbrecher endlich einmal künstlerische Bedeutung. Außer wohl abgewogenen Klassikeraufführungen gab es u. a. eine wundervoll inszenierte Uraufführung des edlen Märchenspiels „Der treue Johannes" von Karl Röttger.

Unter den Monatsausstellungen der Kunstkammer hob sich, alles überragend, die Sonderausstellung Karl Kösters heraus. In stiller, unablässiger Arbeit ist dieser Künstler fern allem Kunstbetrieb herangereift. Weitab von Stadt und Lärm sitzt er auf einem kleinen Gütchen nahe der holländischen Grenze und vertieft sich in die schlichten Schönheiten der weiten niederrheinischen Ebene, der Wälder und Felder, die ihn umgeben, der hindämmernden Dörfer, der einsamen Windmühlen. Diese einfachen Motive läßt er zu sich reden, und was sie ihm sagen, überdenkt er und läßt er langsam in sich reifen. Und wenn er es ganz erfaßt hat, drückt er es in Bildern aus, die auf den ersten Blick impressionistisch anmuten, für den aufmerksamen Betrachter aber an seelischer Tiefe immer mehr gewinnen. Ich wüßte kaum einen neueren Maler, der den ganzen geheimnisvollen Stimmungszauber der niederrheinischen Landschaft so fein empfunden und so sicher gestaltet hat wie Karl Köster. Und er tut das mit ganz einfachen Mitteln, mit unglaublicher Selbstzucht, unter Verzicht auf alle gesuchte Wirkung. Nur wenn er ein Stilleben komponiert, gönnt er sich einmal ein Spiel mit Farben und Lichtern (aber auch ganz vornehm und diskret), oder wenn er ein dralles Kölner Mädchen in seiner rosaroten Sonntagsbluse malt (aber auch hier wird die Farbe gedämpft und alles Interesse auf den Kopf konzentriert). Der Ausdruck ist ihm alles, das zeigen seine Köpfe, von dem schon älteren, herben Selbstbildnis über das rührende Kinderköpfchen mit seinen unschuldvollen, fragenden Augen bis zu dem leidverzerrten Schmerzenshaupt, das vielleicht einmal ein Christuskopf eines großen Passionsbildes werden soll.

Der Düsseldorfer Friedrich Schüz, einer der beiden Malersöhne des feinen Landschafters Theodor Schüz, stellte in einer Sonderausstellung Dantebilder zusammen. In den verschiedensten Perioden seines Schaffens hat ihn der große Italiener mit seinen Dichtungen beschäftigt. Es ist ein weiter Weg von der frühen ganz duftigen italienischen Landschaft, in der der junge Dante seine Beatrice bewundert, bis zu den fast expressionistischen Kompositionen, in denen Schüz die Ideen der Divina Comoedia oder der Vita Nuova symbolisieren will. So verschieden auch die Technik ist, immer bleibt dem Künstler sein vornehmes Farbenempfinden und eine weiche Träumerei, die uns seltsam gefangennimmt.

Eine neue Hoffnung ist dem M.Gladbacher Kunstleben erstanden in dem jungen Königswinterer Heinz Vogel, der als Zeichenlehrer an das Gymnasium gekommen ist und mit einem Schlage den verknöcherten Zeichenunterricht von Grund aus umgewirbelt hat, so daß er nun wirklich, wie es sein soll, in den Jugendlichen Freude an künstlerischer Betätigung und Verständnis dafür zu erwecken vermag. Eine Ausstellung von Schülerzeichnungen erwies, wieviel er schon in wenigen Monaten zu wecken gewußt hat. Daß er auch selbst von beachtenswerter künstlerischer Begabung ist, zeigte eine Ausstellung eigener Werke im Museum, unter denen besonders außerordentlich fein rhythmisierte Kreidezeichnungen aus dem Siebengebirge hervorragten, in denen er sich von den allzu milieuhaften Rothenburger Buntstiftskizzen ebenso losgerungen hat wie von dem Nachempfundenen expressionistischer Versuche. Dr. Heinrich Saedler.

Karlsruhe.

Es ist von den zehn neugeöffneten Räumen der Badischen Kunsthalle zu berichten, deren Neuordnung wieder einen großen Schritt vorwärts bedeutet. Damit ist die dargestellte Entwicklung bis an die sechziger Jahre herangeführt. An den großen Holländersaal schließt sich eine Folge von fünf Kabinetten an, die farbig so gegliedert sind, daß das Erste in kräftigem Blattgrün, das Letzte in leuchtendem Goldgelb gehalten ist, während die mittleren Kabinette ein neutrales lichtes Graublau tragen. Vorhänge trennen diese Folge als ein organisches Ganzes von den folgenden Sälen ab. Die geistige Verknüpfung der Holländer mit der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts ist bekannt, so daß der Raum des 18. Jahrhunderts genetisch dem Saal der großen Holländer folgt. Dies beweisen die Tierstücke, Stilleben und Landschaften der Roos, Junker, Treu, Beich, Brinckmann, Thiele, Meyer, F. Kobell, während der einsetzende Klassizismus durch Mengs, Werner, Becker, Iwanof u. a. vertreten ist. Eine besonders reizvolle Neuerwerbung badischer Rokokomalerei ist das Mädchenbildnis von dem Hofmaler Melling. Die neugewonnene Naturnähe führt zu dem stilvollen Naturalismus des frühen 19. Jahrhunderts, der durch die Figurenbilder der Scheffer und Seele, durch die köstlichen Bildchen W. v. Kobells und Biedermanns, durch die Tierstücke der Gebrüder Kuntz erwiesen wird. Das folgende Kabinett der badischen Landschafter weist denselben Weg von Klassizismus zu frischem Naturalismus durch die Bilder der Helmsdorf, Frommel, Fries, Rottmann, Issel u. a. Es folgt ein Kabinett der Genremaler, wie Mosbrugger, Zimmermann, Rustige und Kirner (der die ganze Primamalerei der folgenden Generation vorwegnahm). In dem folgenden gelben Kabinett wird die romantische Gesinnung der neudeutschen Malerei offenbar. Kochs „Klassische Landschaft", Schwinds „Ritter Kurts Brautfahrt", Bayers „Straßburg" Schroedters „Festzug des Weins", Kachels „Minne" und kleinere Bilder der Schmitt, Fries, Lucas, Sparmann u. a. üben hier ihren Zauber. Durch den Vorhang betritt man Feuerbachs Saal. Der erste Blick fällt auf Platos Gastmahl, das, durch eine schmale Rahmenleiste als Wandgemälde betont, zwischen strengen Büsten seine feierliche Wirkung nicht versagt. Jede der Wände hat als Mittelpunkt ein Meisterwerk Feuerbachs, eingerahmt von Studien oder kleineren Bildern, so daß das Werden dieses tragischen Kämpfers deutlich wird. So sind Dante und die Frauen, Nanna, das Blumenmädchen, die Poesie, feste Punkte der Wandsymmetrie, die durch Bilder von Canon und Winterhalter auf dem warmen Venezianerrot auch farbig glücklich ausgewogen ist. Der folgende Saal gehört Schirmer und seinem Kreis. Der große Organisator der Karlsruher Kunstschule, der erste Landschaftsmaler, der sich eine große fruchtbare Schule heranzog und als Persönlichkeit wie als Künstler gar nicht überschätzt werden kann, wird hier in verschiedenen Bildern und Studien als der Bahnbrecher alles Neuen dargestellt. Die Hauptwand beherrscht sein biblischer Zyklus der vier Tageszeiten, in dem der barmherzige Samariter bei wechselnder Landschaft zum Gleichnis des christlichen Menschen wird. Bilder wie „Der Überfall", „Die Felswand", „An der Alb" bezeugen den ganzen Umfang seiner Malkultur. Vollweider, Vosberg, Kotsch, Saal, Osterroht, Lugo zeigen die Möglichkeiten seiner Schule und den Wert seines Erbes. Als gleichzeitige Gegenspiele sind Achenbach, Fohr, Lessing, Leonhardi, Ludwig u. a. vertreten, wobei Lessing durch eine wundervolle an Friedrich gemahnende Jugendlandschaft beweist, daß diese Düsseldorfer Landschaftskunst norddeutscher Herkunft ist und die letzten Reste romantischer Gesinnung bewahrt. Ein warmes Gelbbraun der Wände hält alle diese grünen

Temperaturen zusammen. — An diese Säle schließen sich zwei kleinere Kabinette an, die zusammen mit der folgenden Kartongalerie den Nazarenern gewidmet sind, die damit endlich wieder zu Ehren kommen. In dem feierlich schwarzen Kabinett leuchten die farbfrohen Bilder der Deutschrömer und ihrer Gefolgschaft, Bilder von Overbeck, Steinle, Veit, Settegast, Chr. Becker, A. Becker, Peschel, Ellenrieder, Grund, Schmitt, zumeist Neuerwerbungen, die, wie die Bilder des folgenden Kabinetts, — von Schmitt, Peschel, Koester, Schwind — in dieser Zeitschrift bald eingehend bekannt gemacht werden sollen. Den Türdurchgang schmücken Schnorrs Sepiazeichnungen zum rasenden Roland, deren Entwürfe und Studien das Leipziger Kupferstichkabinett besitzt. Und dann folgt in der grüngestrichenen Kartongalerie der monumentale Wandstil der Nazarener; vor allem Schnorrs Kartons für die Villa Massimi und für die Münchener Residenz, Kartons von Veit, Schwind, Heß, Graefle u. a. Das Ganze durch Steinhäusers Plastiken gegliedert und im Blickpunkt der Galerie beherrscht durch Feuerbachs farbschöne Kopie der Assunta Titians. Damit wäre der Weg durch diese Neuordnung beschlossen, die so viel Neues und Gutes in geschmackvoller Anordnung bietet. Wenn nun in nächster Zeit noch der Franzosensaal und die Holländerkabinette fertiggestellt werden, wird ein Rundgang beschlossen sein, der von 1400 bis etwa 1870 führt, um dann in der neuen Abteilung bis zur Gegenwart seine Fortsetzung zu finden. Diese Leistung des Direktors Dr. W. F. Storck findet mit Recht allgemeine Beachtung und den Beifall aller Kunstfreunde, weil wirklich wieder neues Leben in dem alten Bau fruchtbar sich entwickelt. Eberlein.

Worms.

In der Wormser Ausstellung des Verbandes wurden, die Ankäufe des Verbandes mitgerechnet, folgende Werke verkauft: Ohly, „Mutter und Kind"; Schließler, „Männerkopf"; Babberger, „Studienkopf"; Bornemann, „Schneebild"; Eissarz, „Ausfahrt"; Diehl, „Weibliches Bildnis"; Fauser, „Frühlingsstrauß"; Foell, „Frau Spinne"; Treptow, „Mangolien"; Gräser, „Frühlingsmorgen"; Greferath, „Schleiden", „Winterscheid", „Inder"; Haueisen, „Stilleben"; Hengstenberg, „Lesendes Mädchen", „Häusergruppe"; Kuhn, „Begierde"; Luthmer, „Stationsbild"; Nägele, „Tod und Gärtnerin"; Strauß, „Frühling", „Stilleben mit Aspedistra"; Zernin, „Wintermorgen"; Biringer, „Pumakopf" und schließlich eine größere Anzahl von Radierungen von Manz, Mendelsohn, Weber und über 70 Holzschnitte von H. Kruse.

Frida Bettingen.

Der in der beiliegenden Subskriptions-Einladung auf die Gedichte von Frida Bettingen angegebene und mit der Druckerei ausdrücklich vereinbarte Termin ist durch das verspätete Erscheinen des Heftes hinfällig geworden. Da aber diese Subskription für die Mitglieder des Verbandes gedacht ist, hat der Verlag den Termin nunmehr mit dem 1. Mai 1922 angesetzt. Es wird ausdrücklich bemerkt, daß auch der billige Subskriptionspreis bei der edlen Ausstattung des Buches — der Ladenpreis wird natürlich höher sein — ein besonderes Entgegenkommen für die Mitglieder des Verbandes darstellt. Die einmalige Ausgabe von nur 620 Exemplaren dürfte unter den heutigen Verhältnissen bald nach Erscheinen vergriffen sein, so daß die Erwerbung des Werkes durch die Subskription, noch dazu mit der persönlichen Zeichnung durch die Dichterin, einen Vorteil für die Mitglieder des Verbandes bedeutet. Daß dieses Werk zum dauernden Bestand der deutschen Dichtung gehören wird, glaube ich prophezeien zu können. W. Schäfer.

Berichtigung.

Zu dem Aufsatz über den Maler Walter Ophey (Heft 4, 1921) sind ein paar Druckfehler zu berichtigen: Es muß überall da, wo „Verlag" steht, Sammlung heißen; also: Sammlung Gottschalk, Sammlung Flechtheim usw.

Verlosungsliste.

Die Gewinne werden unter Nachnahme der entstehenden Kosten für Porto, Verpackung an die bei der Geschäftsstelle bekannte Adresse des Gewinners gesandt, falls nicht bis zum 15. April cr. die Zusendung an eine andere Stelle erwünscht wird.

Mitgliedskarte Nr.	Gegenstand	Gewinner
512	F. Weinheimer: Heidehalde (Radierung)	Frl. v. Wussow, Magdeburg.
1119	May-Hülsmann: Landschaft (Kreidezeichnung)	Herm. Röttgen, Wattenscheid.
2889	W. Engel: Beatuslegende (Holzschnitt)	Frau Lessing, Düsseldorf.
1871	W. Engel: Scherzligkirche (Holzschnitt)	Georg Fück, Frankfurt.
49	P. Gronen: Saarburg (Zeichnung)	Frau Schübeler-Gerdau, London.
498	Oskar Frey: Tiere (Zeichnung)	Dr. Stuckmann, Rheydt.
905	K. Stirner: Hl. Familie (Holzschnitt)	Dr. Witte, Elberfeld.
133	K. Stirner: Abend a. d. Staffelalm (Holzschnitt)	Frau Prof. Salomon, Frankfurt.
2593	K. Stirner: Abend, Holzschnitt	Friedr. Willemsen, Düsseldorf.
375	Alfr. Glaus: Landschaft (Holzschnitt)	Ludwig Scheins, Aachen.
339	Alfr. Glaus: Landschaft (Holzschnitt)	H. Werner Lürmann, Iserlohn.
78	Alfr. Glaus: Exlibris (Holzschnitt)	Frl. Caspari, Köln.
1749	Alfr. Glaus: Landschaft (Holzschnitt)	Alfr. Sorge, Stuttgart.
2700	E. Segewitz: Am Untersee (Radierung)	Else Ebe, Berlin.
35	E. Segewitz: Veranda (Radierung)	G. Giaccometti, Stampa.
616	E. Segewitz: Blick auf Reichenau (Radierung)	Paul Viel, Darmstadt.
389	O. Marquart: Winterlandschaft (Farb. Lithographie)	Frau E. Späth, Frankfurt.
5	O. Marquart: Winterlandschaft (Lithographie)	H. Leubsdorf, Lindenthal.



Mitglieds-karte Nr.	Gegenstand	Gewinner
60	Prof. Schmoll v. Eisenwerth: Landschaft (Radier.) .	E. Bauer, Cronenberg.
1703	Prof. Schmoll v. Eisenwerth: Waldrand (Holzschn.) . .	Dr. Reis, Görlitz.
870	E. Grässer: Samariter (Radierung)	Ludw. Meinardus, Coblenz.
2107	E. Grässer: Simson (Radierung)	Frau Geheimrat Dr. Merck, Darmstadt.
575	H. Sprung: Landstraße (Farb. Zeichnung)	Frau Rob. Flersheim, Frankfurt.
281	H. Sprung: Landstraße (Kohlezeichnung)	Dr. Haubrich, Köln.
449	E. Mohr: Eisenbahn (Radierung)	Osw. Brixius, Aachen.
443	Kupferschmid: Hafen (Radierung)	Otto Weller, M.Gladbach.
300	J. Oberbörsch: Brandung (Radierung)	Ernst Wolferts, Ohligs.
160	J. Oberbörsch: Marina piccola (Radierung)	Justizrat Dr. Astor, Bernkastel.
1287	P. Kronenberg: Haus (Holzschnitt)	Galerie Schulte, Berlin.
2787	P. Kronenberg: Kopf (Holzschnitt)	P. Klingelhöfer, Haus Horst.
594	P. Dahlem: Frühling (Holzschnitt)	Exzellenz Dr. Schwander, Kassel.
451	P. Dahlem: Windmühlen (Holzschnitt)	Schmidt-Günther, Frankfurt.
329	P. Kronenberg: Kirchplatz (Lithographie)	Fritz Bandau, Köln.
72	P. Kronenberg: Bäume (Aquarell)	Willi Peurich, Mainz.
515	P. Kronenberg: Landschaft (Aquarell)	Josef Heß, Frankfurt.
2	J. Oberbörsch: Landschaft (Aquarell)	Frau H. Rothschild, Frankfurt.
482	H. v. Heider: Kirche von Longwy (Farb. Lithogr.) .	Dr. Helbing, Karlsruhe.
511	H. v. Heider: Côte de Chatel (Lithographie) . . .	Frau S. Walbaum, Aachen.
590	H. v. Heider: Aire-Tal (Lithographie)	Theod. Reichmann, Darmstadt.
73	H. v. Heider: Landschaft (Lithographie)	Leop. Marx, Cannstatt.
233	H. v. Heider: Straße (Lithographie)	E. Reich, Coblenz.
1004	H. v. Heider: Straße von Longwy (Lithographie) .	Prof. Goebel, Ettlingen.
31	W. Oertel: Baum (Radierung)	Heinr. Welter, Köln.
2052	W. Oertel: Hafen (Radierung)	Maler Kronenberg, Köln-Mülheim.
2535	Osk. Schlemmer: Weiße Nonnen (Skizze)	Rittm. v. Kotze, Berlin.
2512	E. Eimer: Volkslied (Radierung)	Stadt Darmstadt.
2714	E. Eimer: Musikantenlied (Kohlezeichnung)	Alfr. Schöller, Frankfurt.
1038	E. Eimer: Kirchgang (Radierung)	Leo Kayser, Darmstadt.
1652	Hub. Ritzenhofer: Aufstieg I (Radierung)	August Stein, Düsseldorf.
2734	Hub. Ritzenhofer: Aufstieg II (Radierung)	Heinr. Frese, Barmen.
2513	Hub. Ritzenhofer: Wiedersehen I (Radierung) . . .	Georg Kaaf, Düsseldorf.
71	Hub. Ritzenhofer: Wiedersehen II (Radierung) . . .	Karl Hohrath, Bonn.
354	Paul Bollmann: Stuttgarter Höhen (Aquarell) . .	Heinz Hoerle, Köln.
2531	Paul Bollmann: Stuttgart (Aquarell)	Otto Fuchs, Worms.
1594	Paul Bollmann: Windmühlen (Tuschezeichnung) . .	Hans Benz, Düsseldorf.
1342	Paul Bollmann: Regenwetter (Tuschezeichnung) . .	Frau Hugo Stinnes, Mülheim.
45	Mangold: Hirtin (Holzschnitt)	Frau Marie Baetz, Stuttgart.
479	Osk. Zügel: Parklandschaft (Zeichnung)	Ludw. Mannstaedt, Troisdorf.
596	F. Weinheimer: An der Elz (Radierung)	Frau Dr. Price.
2995	W. Engel: Versammlung (Holzschnitt)	Otto Reichert, Offenbach.
1731	W. Engel: Thun I (Holzschnitt)	H. Emmenegger, Emmenbrücke.
206	W. Engel: Blümnisalp (Holzschnitt)	Frau Siebert, Küllstedt.
374	W. Engel: Thunersee (Holzschnitt)	Osk. Gebhardt, Elberfeld.
492	W. Engel: Markt in Thun (Holzschnitt)	Ludwig Momm, Pfarrer, Zweifell.
750	F. Weinheimer: Negerkopf (Radierung)	Ernst Flersheim, Frankfurt.
40	F. Weinheimer: Akt (Radierung)	Dr. Quirin Lieven, Köln.
2775	E. Weber: Akt (Radierung)	Dr. Hoffmann, Darmstadt.
478	E. Weber: Sommer (Lithographie)	Dr. Recker, Düren.
811	C. Dummler: Blick auf Davos (Radierung)	Kunstmuseum, Bern.
473	C. Dummler: Strickende Frau (Radierung)	C. F. Lamberts, M.Gladbach.
352	C. Dummler: Sonnenuntergang (Radierung) . . .	Frau H. Overlach, Köln.
295	W. Lilie: Schwetzingen (Farb. Lithographie) . . .	Gg. Hammermann, Coblenz.
438	Prof. Babberger: Es fiel ein Reif (Radierung) . .	Jos. Willner, M.Gladbach.
56	Prof. Babberger: Badende Mädchen (Radierung) .	Dr. Baum, Cochem.
2166	Prof. Babberger: Zweifelnder Jüngling (Radierung)	Geo Zink, Frankfurt.
526	Prof. Babberger: Akte (Zeichnung)	Paul Kratz, Hofheim.

Mitglieds-karte Nr.	Gegenstand	Gewinner
22	Leo Bauer: Inferno (Radierung)	Dr. Schütt, Bacharach.
239	Leo Bauer: Büßerin (Radierung)	Gustav Pesch, Köln.
432	Leo Bauer: Faust (Radierung)	A. Schulz, Düren.
425	K. Zähringer: Tiere am Fluß (Radierung)	Ferd. Schmidt, Darmstadt.
401	K. Zähringer: Landschaft (Radierung)	Gust. Lomnitz, Düsseldorf.
158	Linkenbach: Sonnenuntergang (Aquarell)	H. Weitz, Düsseldorf.
319	O. Schlemmer: Kopf (Zeichnung)	Dr. Schwalbe, Leverkusen.
241	M. Buhl: Landschaft (Radierung)	Dr. Nöcker, Köln.
244	R. Kuhn: Frauen (Zeichnung)	Lina Bürger, Köln.
19	R. Kuhn: Daphnis (Zeichnung)	Dr. Döll, Mülheim (Ruhr).
1200	R. Kuhn: Frühling (Zeichnung)	Reichsgerichtsrat Schaffelt, Leipzig.
272	R. Kuhn: Wolkenschatten	Konrad Dummler, Davos.
76	F. H. Gref: Frauen (Lithographie)	Frau H. Hauswaldt, Magdeburg.
232	G. Zernin: Am Brunnen (Radierung)	Freifrau v. Goeter, Karlsruhe.
53	Günthers: Familie (Radierung)	Sanitätsrat Fleck, Köln.
271	Reitzel: Landschaft (Öl)	Dr. Beltz, Köln.
283	Champion: Regenwetter (Öl)	Dr. Blume, Wetzlar.
134	Reitzel: Weidenbäume (Öl)	Frau Prof. Anschütz, Heidelberg.
1511	Schmitz-Pleiß: Stilleben (Öl)	Stadt Heidelberg.
4	Prof. Geiger: Stierkämpfe (Radierung)	Dr. Aberer, Köln.
1015	Bäuerle: Mutter und Kind (Zeichnung)	Willi Conrad, Architekt, Essen.
383	Otto Schloß: Abend (Holzschnitt)	Justizrat Hülten, Aachen.
1832	Otto Schloß: Andantino (Radierung)	Baseler Kunstverein.
833	Heinrich Hoerle (Handzeichnung)	M. W. Hohenemser, Frankfurt.
982	Paul Dahlem: Constanza (Lithographie)	Heinrich Otto, Düsseldorf.
58	Prof. Babberger: Landschaft (Zeichnung)	G. Christen, Bern.
1158	Prof. Babberger: Rothorn (Holzschnitt)	Dr. Aug. Steven, Bochum.
255	E. Hirth: Landschaft (Lithographie)	Rich. Erlanger, Frankfurt.
946	E. Hirth: Vögel (Lithographie)	W. Jahnke, Kirchen (Sieg).
995	R. Weegmann: Feiertag (Farb. Radierung)	Walter Vollier, Zürich.
186	K. W. Günther: Kopf (Lithographie)	Friedr. Zöllner, Köln.
484	Rud. Hengstenberg: Stadt (Zeichnung)	Jul. Fröbus, Köln.
391	Heinr. Eberhard: Vision (Lithographie)	Frau Wera v. Gewinner, Charlottenburg.
2414	H. Goebel: Landschaft (Lithographie)	Ernst Haider, München.
312	H. Goebel: Landschaft (Lithographie)	Bernh. Giffels, Köln.
2631	H. Goebel: Landschaft (Lithographie)	C. Großpeter, Gr.-Königsdorf.
1469	K. Günther: Mensch und Vieh (Lithographie)	Joh. Welker, Duisburg.
552	K. Günther: Mondnacht (Farb. Lithographie)	Dr. Curschmann, Wolfen.
2847	K. Günther: Prädestination (Lithographie)	W. Witthaus, Düsseldorf.
2735	K. Günther: Kreuzigung (Holzschnitt)	Landesbibliothek, Karlsruhe.
495	K. Günther: Alplaret (Lithographie)	Theod. Thywissen, Neuß.
1306	E. Dieffenbach: Rothenburg (Zeichnung)	F. Schürenberg, Wiesbaden.
304	G. Pfaff: Hirtenmädel (Radierung)	Dr. R. E. Rabisch, Köln.
2857	G. Pfaff: Vogel auf Geigenhals (Radierung)	W. Prym, Bonn.
48	K. Scheld: Fuhrmann (Radierung)	Rud. Bangel, Frankfurt.
2231	W. Kühne: Garten (Radierung)	Pet. Marzen, Trier.
140	Leo Kayser: Abend am Bach (Radierung)	P. Reifenberg, Köln.
410	A. Bornemann: Seebild (Lithographie)	E. Hirth, Bückeburg.
2977	M. Mendelssohn: Winter (Radierung)	Rich. Mendel, Düsseldorf.
1198	M. Mendelssohn: Kahnfahrt (Radierung)	Wilh. Schäfer, Ludwigshafen.
2526	K. Scheld: Hof (Radierung)	O. Roederstein, Hofheim.
96	M. Mendelssohn: Der Garten (Radierung)	Rich. Heidenheim, Köln.
37	M. Manz: Eisenbahndurchfahrt (Holzschnitt)	A. Hessels, Mörs.
110	H. Fichte: Landschaft (Lithographie)	Dr. A. Rosenthal, Frankfurt.
480	G. Seip: Bäume (Holzschnitt)	H. Mühlen, M.Gladbach.
813	G. Seip: Am Vogelsberg (Holzschnitt)	Rud. Lochner jr., Aachen.
487	H. Kätelhön: Landschaft (Radierung)	E. Kücke, Rheydt.
271	H. Fischer: Dorfstraße (Aquarell)	Rob. Baums, Köln.

Mitgliedskarte Nr.	Gegenstand	Gewinner
161	G. Pfaff: Spessart I (Radierung)	Justizrat Bulich, Köln.
2032	G. Pfaff: Spessart II (Radierung)	Dr. Osk. Bregel, Stuttgart.
1171	H. Kätelhön: Kopf (Radierung)	Dr. Bierbach, Heidelberg.
284	H. Kätelhön: Kopf (Radierung)	Lissauer, Köln.
2153	H. Kätelhön: Landschaft (Radierung)	M. Hochschild, Frankfurt.
500	G. Pfaff: Auf der Wiese (Radierung)	H. Urlichs, Aachen.
1786	A. Kraumann: Plakette (Bronze)	K. Klee, Darmstadt.
692	H. Kruse: Illustration zu Dehmel I (Farb. Holzschn.)	Bürgermeister Albermann, Köln.
554	H. Kruse: Illustration zu Dehmel II (Farb. Holzschn.)	Paula Lohagen, Kirn.
1001	H. Kruse: Illustration zu Dehmel III (Farb. Holzschn.)	W. v. Meister, Homburg.
8	H. Kruse: Illustration zu Dehmel IV (Farb. Holzschn.)	H. Petzall, Köln.
409	H. Kruse: Illustration zu Dehmel V (Farb. Holzschn.)	Frl. A. Kleist, Coblenz.
446	H. Kruse: Illustration zu Dehmel VI (Farb. Holzschn.)	Dr. K. Hagemann, Frankfurt.
102	E. A. Weber: Fruchtträgerin (Farb. Holzschnitt) . .	Mayer-Alberti, Saarbrücken.
61	R. Biringer: Weiden (Radierung)	Hch. Hamburger, Griesheim.
2988	R. Biringer: Puma (Zeichnung)	Dr. Jockers, Schiltach.
39	G. Ulmann: Kopf (Zeichnung)	Dr. P. Silberberg, Köln.
1960	Hch. Eberhard: Kalvarienberg (Pastellzeichnung) . .	Stadtrat, Karlsruhe.
453	R. Hengstenberg: Mädchen (Öl)	H. G. Weidenfeld, Birkhof.
109	Rud. Kuhn: Begierde (Öl)	Frau Hofmann, Rodenkirchen.
1011	H. Zernin: Winter (Öl)	Bankdirektor Kammeier, Essen.
1281	Gottfr. Diehl: Weibliches Bildnis (Öl)	W. Lierfeld, Dortmund.
477	Geibel: Kinder (Radierung)	Dr. B. Vollmer, Düsseldorf.
718	A. Hildebrand: Blumen (Radierung)	Frl. E. Gontermann, Jena.
387	Riedel: Am Zugersee (Radierung)	M. Siewert, Barmen.
144	A. Schinnerer: Frauen am Meer (Radierung) . . .	W. Stühlen, Köln.
114	Hans Thoma: Reiter (Radierung)	M. v. Harenne, Caub.
621	H. Waldschütz: Trio (Radierung)	Alb. Seyberth, Wiesbaden.
595	A. Jutz: Freiburger Münster (Lithographie)	A. Ashauer, Grefrath.
90	Schwanenberger: Merkw. Maschine (Lithographie) .	A. v. Beulwitz, Mariahütte.
2250	H. v. Volkmann: Landschaft (Lithographie)	Justizrat Dr. Viktor Schnitzler, Köln.
253	Zabotin: Freundschaft (Lithographie)	G. Petersen jr., Köln-Mülheim.
1099	Prof. Babberger: Frau mit Baum (Holzschnitt) . .	Justizrat Dr. Roediger, Frankfurt.
196	K. F. Zähringer: Bauernmädchen (Lithographie) .	Generaldirektor Becker, Kalk.







Else Luthmer. Abb. 1: Drei Stationsbilder.

Die Kunstausstellung der Rheinlande in Worms.

Nach langer Pause hat der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein seine Ausstellungstätigkeit mit einer Ausstellung in Worms wieder begonnen. Es konnte sich den beschränkten Räumen entsprechend nur um einen bescheidenen Umfang handeln (146 Nummern umfaßte der ganze Katalog, Plastik und Graphik einbegriffen); aber es sollte eine Art Heerschau sein, wieweit überhaupt die Rheinlande noch über künstlerische Kräfte genug zu einer großen Ausstellung verfügten. Denn die Zeiten sind vorüber, da wir in den Werken unserer rheinländischen Altmeister einen sicheren Bestand hatten: Trübner, Schönleber, Hodler, Buri, Boehle, W. Altheim, Claus Meyer und Carlos Grethe sind tot, v. Bochmann, Dill, Steinhausen und Thoma stehen in der Stille des Alters, auf das Elsaß können wir nicht mehr rechnen (Sattler und v. Seebach, seine stärksten Künstler, sind ins Reich übergesiedelt), und die Schweiz ist durch die Valuta- wie Zollschwierigkeiten noch ziemlich abgeschnitten. So waren wir für diese Ausstellung in Worms, und für die nächsten Veranstaltungen wird es ähnlich sein, hauptsächlich auf den künstlerischen Nachwuchs angewiesen; und dies war die Frage, ob er stark genug wäre, auf ihn zu bauen.



Karl Friedrich Lippmann. Abb. 2: Mutter mit Kind.

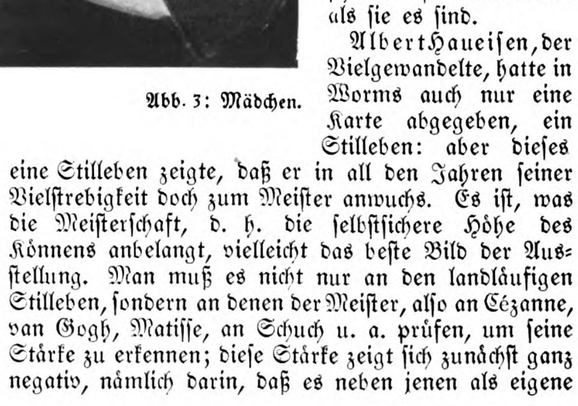
Von den Altmeistern hatten sich nur Wilhelm Steinhausen mit seiner „Auferweckung von Jairi Töchterlein" und Adolf Hoelzel mit zwei kleinen Kompositionen und einigen Zeichnungen beteiligt. Das Bild Steinhausens ist bekannt, ebenso wie seine Stellung unter den großen Meistern der deutschen Malerei allmählich anerkannt wird. Die forsche Nurmalerei, die ihn eine Zeitlang überschattete, hat rasch an Glanz eingebüßt; heute wissen wir wieder, daß ein Bild mehr sein muß als rassige Malerei, um der Zeit standzuhalten. Und Wilhelm Steinhausen, der Verspottete und mitleidig Belächelte, hat standgehalten; mehr als dies, er ist langsam zu einer Höhe gewachsen, die immer nur wenigen

erreichbar sein wird. Gegen ihn ist Adolf Hoelzel die ewige Unrast; auch nachdem er nicht mehr Lehrer in Stuttgart ist, bleibt er der Experimentator und Fanatiker der Komposition. Aus Farbenflächen eine Fuge zu entwickeln bis in die verzwicktesten chromatischen Verhältnisse hinein, vermag keiner wie er; und wenn seine beiden Bilder in Worms durch ihr bescheidenes Ausmaß und durch die Abwesenheit jeglichen Gegenstandes nur als dekorative Entwürfe für irgendeine Schmuckarbeit wirkten: die Meisterschaft darin mußte jedem sichtbar werden, der sich, tätig oder erkennend, jemals um das Problem des Bildaufbaus bemühte. Wir haben diese Dinge ja, aus dem Impressionismus mit Pauken und Trompeten in den Expressionismus einfahrend, anscheinend spielend bewältigt. Nach den kühnsten Ausschweifungen sind wir wieder bei der Naturstudie angelangt; und wer diese Dinge lediglich als Ausstellungsbetrieb ansieht, kann leicht meinen, es habe sich da etwas im Kreise gedreht. Eine Art Karussell ist es auch zweifellos, wie eine Verblüffung die andere überblüfft, bis das erste Pferd wiederkommt; nur sollen wir dieses Karussell nicht mit der Kunst verwechseln. Die Kunst ist so schwer, daß nur wenige zu Resultaten kommen, und diesen fallen sie nicht in den Schoß. Kein großer Künstler wird anders als ringend; aber dieses Ringen bedeutet nicht, daß er sich mit dem Tohuwabohu der Anregungen herumschlägt, sondern daß er einen Lebensweg geht. Wir mögen aus der Vergangenheit betrachten, wen wir wollen: immer ist ein deutliches Ziel sichtbar, das Natur und Begabung einem Künstler, und zwar ihm allein stellen. Er ist damit an seine Zeit gebunden und doch insofern unzeitgemäß, als die Kunst in ihm den Weg der Zeit erst sucht. So verschieden solche Künstler wie Steinhausen und Hoelzel sind, in der demütigen Unterstellung all ihrer Bemühung unter das Gesetz und seine Erfüllung sind sie gleich. Nur das bloße Talent hat es leichter.



Leonhard Schmidt. Abb. 3: Mädchen.

An den Altmeistern der rheinländischen Kunst gemessen ist die Generation der Gegenwärtigen nicht stark; ein Vierblatt, wie es Dill, Schönleber, Thoma und Trübner in ihrer gemeinsamen Karlsruher Zeit vorstellten, vermag weder Karlsruhe noch sonst eine Stadt des Verbandsgebietes heute zu geben. Immerhin stellen Künstler wie Altherr, Babberger, Cissarz, Deußer, Habich, Haueisen, Hoelscher, Nauen, Nußbaum, Pankok, Rödelstein, Würtemberger schon heute eine beachtenswerte Höhe des Könnens dar, ganz abgesehen davon, daß einige von ihnen wohl erst vor ihrer eigentlichen Meisterschaft stehen. Von ihnen waren nur Babberger, Cissarz, Habich, Haueisen, Nußbaum und Pankok in Worms vertreten. Babberger und Cissarz mit solchen Nebensachen, daß sie sich einer eigentlichen Beurteilung entziehen. Es ist nicht uninteressant, daß Babberger aus Frankfurt fortging, als Cissarz dahin kam; sie sind in einer gleichzielenden Bemühung gegensätzliche Naturen. Beide wollen das Wandbild, beide sind in ihren Tafelbildern aus diesem Wollen heraus zu beurteilen; während aber in Cissarz ein Abendrot der Feuerbachzeit ausklingt, möchte Babberger im Morgenrot Hodlers stehen: dort überfeinerte Bildung, hier überderbte Kraft. Wie sie zu Worms im Graphischen Kabinett nebeneinander hingen, schienen sie verwandter als sie es sind.



Albert Haueisen, der Vielgewandelte, hatte in Worms auch nur eine Karte abgegeben, ein Stilleben: aber dieses eine Stilleben zeigte, daß er in all den Jahren seiner Vielstrebigkeit doch zum Meister anwuchs. Es ist, was die Meisterschaft, d. h. die selbstsichere Höhe des Könnens anbelangt, vielleicht das beste Bild der Ausstellung. Man muß es nicht nur an den landläufigen Stilleben, sondern an denen der Meister, also an Cézanne, van Gogh, Matisse, an Schuch u. a. prüfen, um seine Stärke zu erkennen; diese Stärke zeigt sich zunächst ganz negativ, nämlich darin, daß es neben jenen als eigene

Existenz und nicht als Anschauungsfrucht da ist. Für ein landläufiges Talent ist es nicht schwer, unberührt von jenen die eigenen Bilder zu malen; für eine Begabung wie die von Haueisen, die in unheimlicher Weise allem Großen geöffnet war, bedeutet es eine starke Überwindung, dieses Blumenstück allem Wissen zum Trotz so eigen hinmalen zu können; um so mehr, als es sichtlich nicht in einer glücklichen Stunde aus dem Impuls hingeschrieben, sondern mit vollem Bewußtsein hingesetzt wurde.

Der Frankfurter Jakob Nußbaum ist gegen Haueisen eine glückhafte Natur, durch keine Zwiespältigkeit bedrängt; aus dem Impressionismus gewachsen und ihm treu geblieben, hat er die unbeirrbare Sicherheit des Talents, das durch Selbstzucht und Beschränkung sich zur Meisterschaft findet. Seine Landschaft in ihrer unauffälligen Schönheit stand von den Bildern in Worms dem Haueisenschen Stilleben am nächsten. Sie ist weder heroisch noch sonst poetisch und prahlt nicht einmal mit ihrer Malerei, weil sie nichts ist und sein will als ein gutes Bild, unverstellt in der Anschauung und unverstellt in den Mitteln, aufrichtig und zugleich gekonnt in jedem Strich.

Leider ließ sich das gleiche von Pankok, auf den es sonst zutrifft, in Worms nicht sagen. Sein Bildnis des Dichters Wilhelm von Scholz läßt gerade das vermissen, was eine solche Arbeit schließlich doch halten muß: verhaltene Wärme zum Gegenstand und Freude am Handwerk; es ist eine leere und freudlose Arbeit, trotzdem oder weil sie ein Meister ohne Liebe malte.

Ludwig Habich, der Bildhauer, gab zwei kleinere Arbeiten, einen Berserker in Buchs und ein bäumendes Pferd in Bronze, beide, handwerklich betrachtet, von einem kaum zu überbietenden Können. In seiner Art, mitten in einer sich überhastenden Zeit beharrlich das Seine zu tun, ist er mit Nußbaum verwandt; nur weist ihm sein Temperament eine Entwicklung zur Bewegung vor, der er mit der gleichen Sorgfalt nachzukommen versucht. Unsere Abbildung 4 zeigt den Berserker leider in Bronze, in Worms stand er in Buchs geschnitten, darin trat das handwerkliche Können noch stärker hervor, weil gewissermaßen jeder einzelne Schnitt die Meisterschaft zeigte. Eine gewisse Kälte, die seine Arbeiten eine Zeitlang akademisch scheinen ließ, wird durch die starke Bewegung glücklich beseitigt. Gewiß, es ist auch die Bewegung zunächst nur eine solche des Modells; da aber die Natur dieses Bildhauers auf Sorgfalt und Naturstudium angewiesen ist, vermag sie gar nicht anders vorzugehen. Worauf es ankommt, ist eben das — und das gilt für den größten Künstler —, daß er aus seiner Not eine Tugend macht, daß er sich beschränkt, weil er seine Grenzen kennt. Die Jugend, die sich unbekümmert ihrem Überschwall hingibt, hat es leichter, aber doch zumeist nur, weil sie die eigentlichen Schwierigkeiten der Kunst noch gar nicht ahnt.



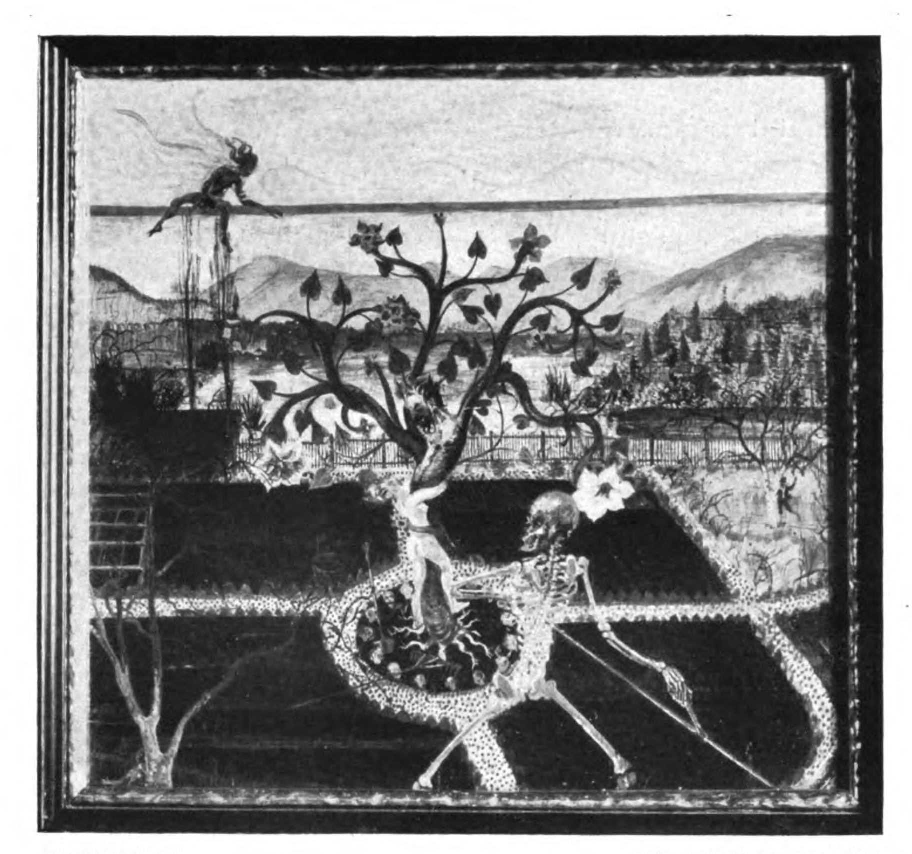
Ludwig Habich. Abb. 4: Berserker.

Nur diese wenigen Namen bekannter Künstler konnten für Worms den Altmeistern angefügt werden; sie vermochten natürlich auch nicht, den Eindruck wesentlich zu bestimmen. Wenn die Ausstellung trotzdem gut, in vieler Beziehung sogar überraschend war, verdankte sie das lediglich der Jugend. Da reicht nun freilich eine aufzählende Behandlung nicht mehr aus, um eine Darstellung der Absichten und Errungenschaften zu geben; erst in einer Zusammenfassung nach Städten kann das Bild Klarheit gewinnen.

* * *

Die lebendigste unter den Kunststädten des Verbandes ist gegenwärtig ohne Zweifel Stuttgart. Seitdem es Adolf Hoelzel zur rührigsten Kunstschule nicht nur des Verbandsgebietes machte, scheint es die Führung behalten zu wollen, obwohl Hoelzel selber pensioniert und seine Schule verflogen ist. Die Berufung Heinrich Altherrs seinerzeit war ein Glücksgriff insofern, als die Absichten dieses Malers eine Ergänzung der Hoelzelschen Lehre sind. Er hat so gar nichts von der Klugheit des Zaubermeisters, er kommt, wenn man will, nie zu Resultaten und bleibt ein Sucher, ein schwerblütiger noch dazu, der eigentlich kein anderes Ziel und keine andere Sicherheit hat als das Gefühl, daß eben nur große Dinge groß zu wirken vermögen. Außerdem ist er in einem andern





Reinhold Nägele. Abb. 5: Tod und Gärtnerin.

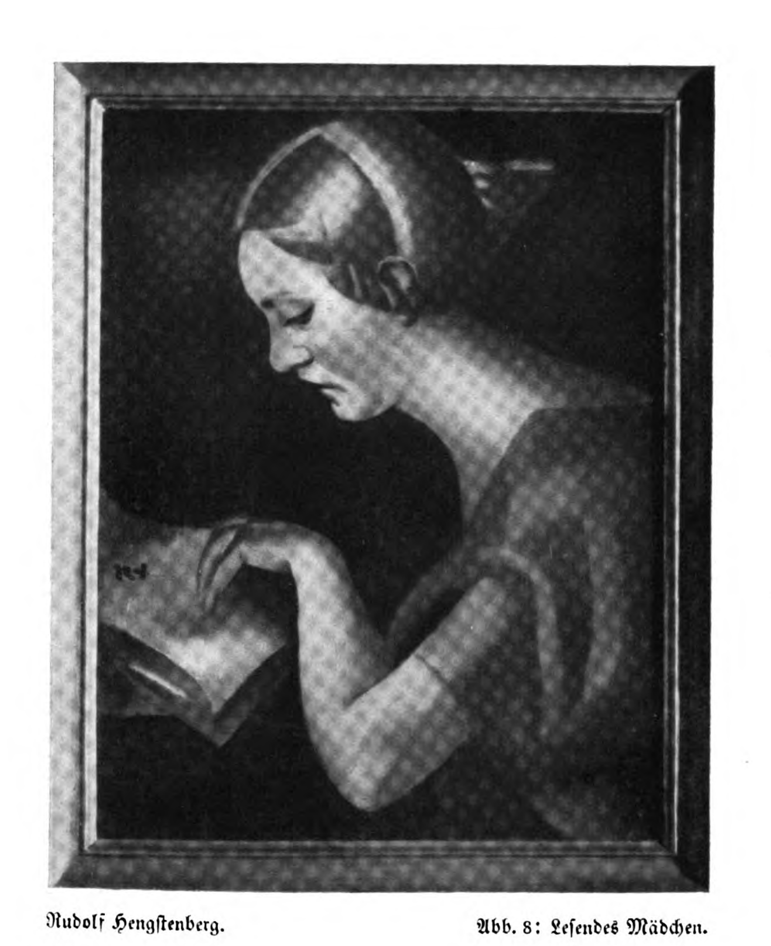


Rudolf Yelin. Abb. 6: Deutscher Wald (Zeichnung).



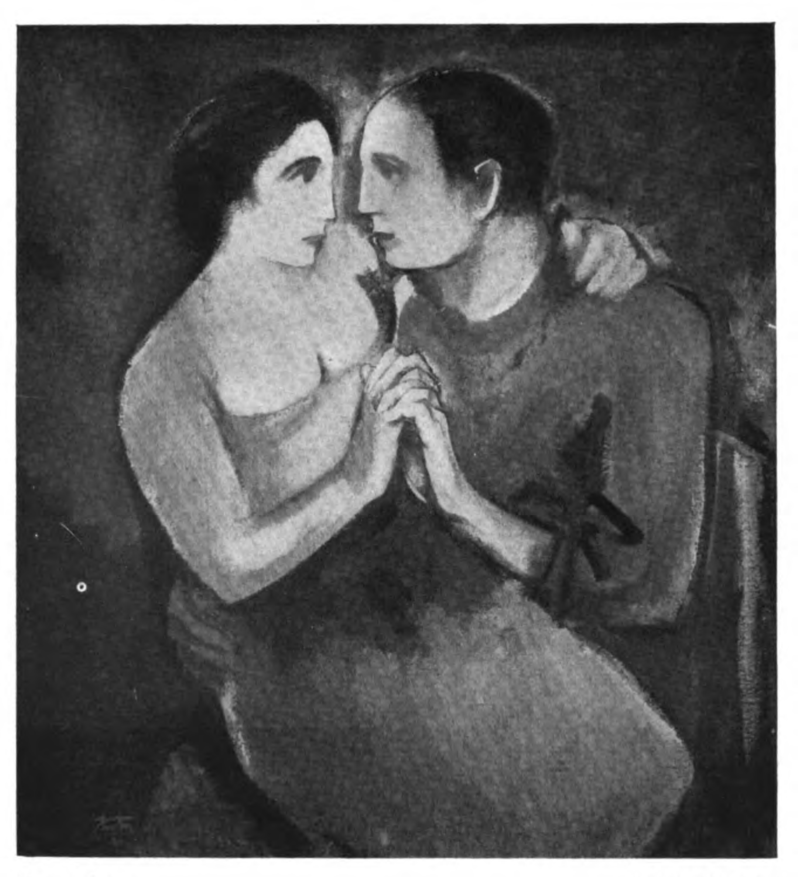


M. Foell. Abb. 7: Frau Spinne.



Rudolf Hengstenberg. Abb. 8: Lesendes Mädchen.





Rudolf Kuhn. Abb. 9: Begierde.

Sinn musikalisch als Hoelzel; während der nur Kapellmeister war, ist Altherr selber Solospieler, der die Größe allein im Ton seines Spiels erreichen möchte. Hoelzel dirigierte unaufhörlich, er hätte Hunderte um sich haben müssen, damit das alles Wirklichkeit wurde, was seine Unrast sich ausdachte; Altherr gibt alles, was er gibt, als Vorbild, und zwar nicht als Vorbild eines souveränen Könners, sondern eines höchst ungewissen Suchers. Gerade das aber macht seine suggestive Kraft über die Jugend aus, so daß Jung-Stuttgart gegenwärtig als die Altherrschule wirkt, obwohl nicht einmal alle, die so aussehen, seine Schüler sind.

Rudolf Kuhn, der in Worms als eine sehr hoffnungsreiche Begabung auftrat, zeigt die Altherrschule am deutlichsten. Wie in der abgebildeten „Begierde" (Abb. 9) eine der ganz starken Talentproben der Ausstellung, jede Einzelheit — man achte auf die Augen — zurückgetrieben ist um der ganzen Form willen, wie die Farbe mit jeder Nuance im Gesamtton verhalten bleibt, wie schließlich die Bildform selber auf die einfachste und sinnfälligste Form gebracht ist: das alles zeigt den Lehrmeister, wie es den Schüler ehrt, der damit dennoch eine eigene Figur macht. Bei einem Bild wie dieser Begierde läßt sich besonders deutlich zeigen, was es mit der Forderung des Gegenständlichen auf sich hat. Der Laie glaubt gern, daß damit die erkennbaren Gegenstände auf einem Bild gemeint sind, während damit doch immer nur das Thema des Bildes bezeichnet wird. Hier heißt es Begierde, also hatte der Künstler weder Hände noch Schultern, sondern eben die Begierde zu malen; d. h. alles, was er auf die Bildfläche brachte, mußte diesem Thema, und nicht irgendeiner naturalistisch gebrachten Wirklichkeit dienen. Brachte er es nur stark und sinnfällig genug in Erscheinung, konnte er auf alles andere verzichten. Von dieser thematischen Stärke wie von dem Verzicht kann sich jedes Auge bald überzeugen.

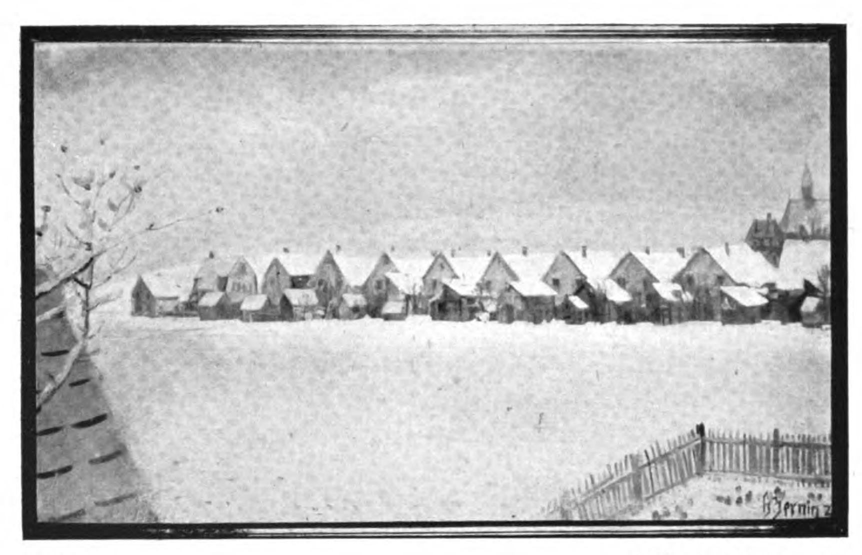
Neben Kuhn stellten sich zwei bisher nicht bekannte Schüler der Stuttgarter Akademie in die vordere Reihe: Leonhard Schmidt und Rud. Hengstenberg. In beiden vollzieht sich das, was demnächst allgemein werden dürfte, Rückkehr aus der Übersteigerung der expressionistischen Sprache zur bewußten Kargheit. Leonhard Schmidt, der reifere und auch wohl raffiniertere, findet das Vorbild dieser Kargheit bei den alten Deutschen, bei Holbein d. J., bei Amberger, bei Bernh. Strigel. Auf den ersten Blick steht vom Gesicht und den Händen des „Mädchens" (Abb. 3) nur der sauber umrissene Ton; erst der genauer prüfende Blick erkennt die Modellierung, die mit stärkster Absicht zurückgehalten wurde. Dergleichen kann sich natürlich nur gestatten, wer das wenige, was er als Zeichnung gibt, mit der denkbarsten Feinheit hinzusetzen vermag. Rud. Hengstenberg, der augenscheinlich jüngere und



Friedrich H. Stichs. Abb. 10: Schwarzwaldtanne.



Ernst Graeser. Abb. 11: Frühlingsmorgen.



H. Zernin. Abb. 12: Wintermorgen.

naivere, scheint in seinem „Lesenden Mädchen" (Abb. 8) Anschauungen aus der Zeit um 1830 zu verarbeiten. Auch seine Naivität wäre nicht möglich, wenn sie nicht mit einem seltsam sicheren Zeichnenkönnen gepaart wäre: wie Arm und Hand in der Verkürzung scheinbar absichtslos hingelegt sind, das zeigt eine verblüffende Sicherheit, an der die anscheinende Naivität, die leichte Selbstverständlichkeit zweifellos das schwierigste war.

Mit diesen drei neuen Namen allein müßte Stuttgart auffallen, weil hinter jedem eine starke Hoffnung steht. Daneben hat es aber noch in seinem Jungvolk die schon bekannte, immer ausgeglichene, wenn auch nicht hochgreifende Kunst von Clara Rühle, die Geschmacksicherheit von H. Eberhard, Th. Hiller, Clara Fauser und Emma Mohr, die eigentümlichen Farbenflüsse von Klaiber und die kompositionellen Kühnheiten von Hermann Bäuerle: Klaiber wie Bäuerle könnten bald Überraschungen bieten. Und schließlich kommen aus Stuttgart noch drei Künstlerpersönlichkeiten von eigener Haltung: Margarete Foell, die erste, ist herkömmlich eine Hoelzelschülerin; aber die Schule ist ihr zum Leben aufgegangen. Ihre drei Bilder sind reife, sogar raffinierte Leistungen, die „Magnolien" sowohl wie „Treptow" wie „Frau Spinne". Unsere Abbildung 7 übertreibt das Raffinement, weil sie weder die feinen Tonwerte noch eben die Farbe zu geben vermag, die ganz verhalten und dennoch von suggestiver Kraft ist. Wie man das eigentümlich bräunliche Rosa der Magnolien nicht leicht vergißt, so nicht die gealterte Luft über Treptow, so nicht den Klang aus schwarzen Herbstfarben in der Frau Spinne. Man muß diese Margarete Foell fortab als eine der eigentümlichsten Künstlerpersönlichkeiten Stuttgarts zählen.

Das gleiche war von Reinhold Nägele schon länger bekannt; sein „Tod und Gärtnerin" (nach Ed.

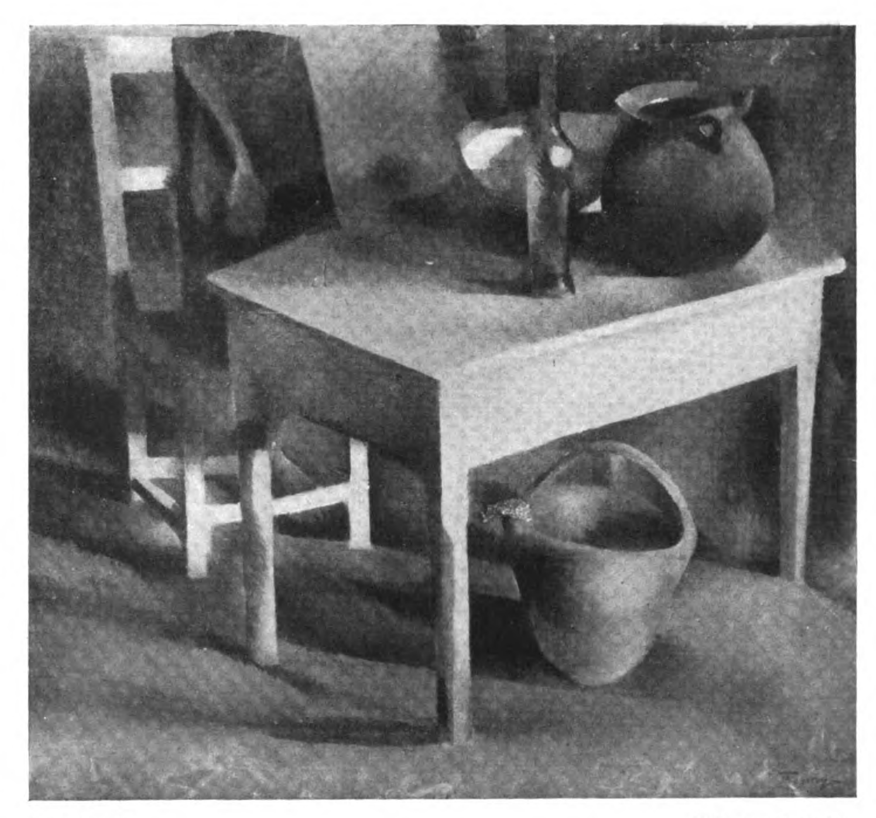


Reinhold Ewald. Abb. 13: Mutter und Kind.



Ernst Eimer.

Abb. 14: Oberhessische Bauern.



Paul Thesing. Abb. 15: Interieur.

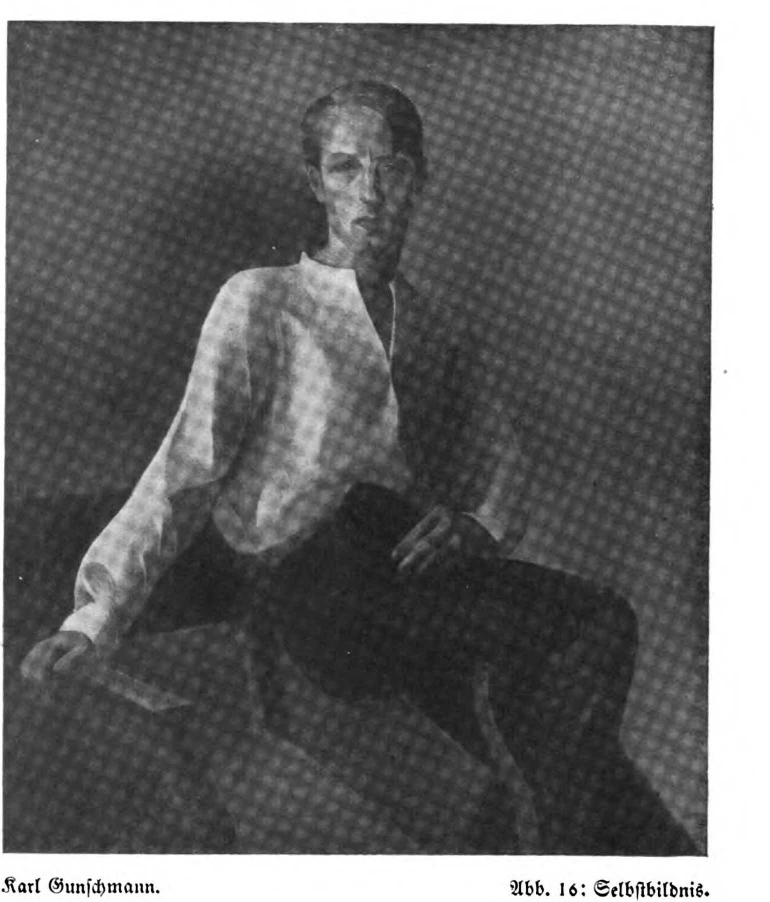
Reinacher) (Abb. 5) war das kleinste Bild der Ausstellung, als Einfall und Delikatesse ebenso gewiß das köstlichste. Wo andere patzen und spachteln, braucht er den spitzesten Pinsel, und dabei ist er doch Maler, nicht nur Zeichner. In der Art an Welti erinnernd, auch im barocken Humor, gibt er Gegenständliches mit einer Unbekümmertheit, die sich nur der wirkliche Könner gestatten kann. Er hat die große Gabe, viel so übersichtlich zu bringen, daß es trotzdem selbstverständlich aussieht. Nach einem Dichter gemalt sieht das kleine Bild eher aus, als ob es der Quell aller möglichen Dichtung wäre; es gelüstet einen, seine Köstlichkeiten abzulesen, wie Homer den Schild des Achilles abliest. Gottfried Keller und der Auch-Einer-Vischer, Mörike und Hauff: die ganze oberdeutsche Art drängt in diesem eigenwilligen Künstler wieder einmal ans Licht.

Ernst Graeser hatte bisher weniger im Licht gestanden; er ist kein Schwabe, sondern ein Österreicher, der in Stuttgart künstlerisch heranwuchs. Bei ihm ist dieses Heranwachsen buchstäblich gewesen: weder die Hoelzel- noch die Altherrschule hat ihn zu beeinflussen vermocht, er hatte es immer so schwer mit sich selber, daß er nicht rechts noch links zu schauen vermochte. Als ob sein Können und Wollen an ein zu peinliches Gewissen gebunden wären, hat er sich immer nur vorgetastet, nie einen Anschluß an eine der ausprobierten Marschrichtungen gesucht und gewagt, und ist so als Schüler schon gewissermaßen ein Unzeitgemäßer geworden. Etwas vom Geist Wilhelm Steinhausens ist in seinen beiden Landschaften, die zu den ganz gelungenen Stücken der Ausstellung gehören, anderseits auch wieder ein vergessener Klang von Corot, wie er etwa in den ganz frühen Hodlerbildern war (Abb. 11). Auch an seinen Namen wird man sich nun gewöhnen müssen.

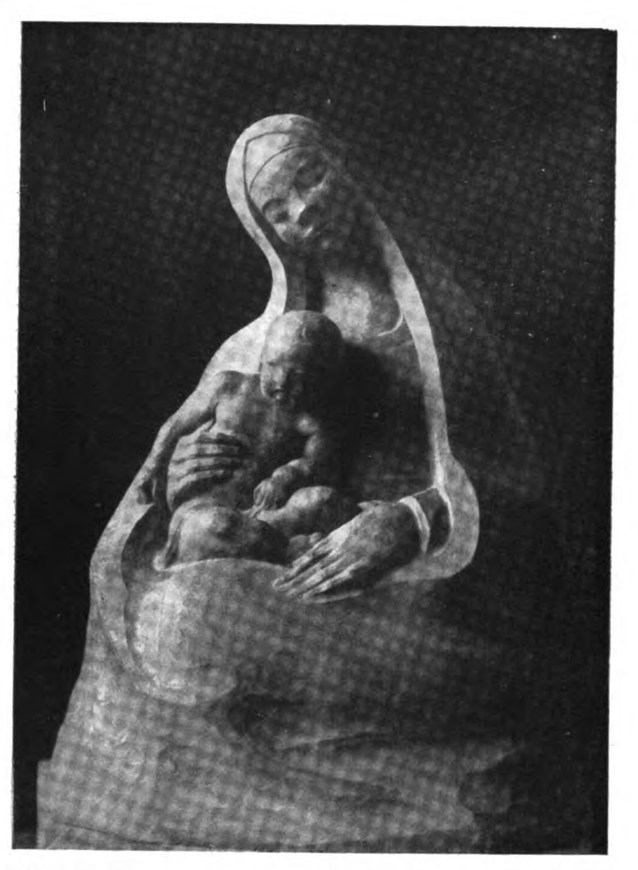
Wenn der Name Rudolf Yelin in der Verbindung mit diesen dreien neu genannt wird, obwohl er einer der begehrtesten Maler von Kirchenfenstern ist, so soll das nur ein Hinweis auf den feinen Künstler sein, der in diesem merkwürdigen Mann steckt. Seine Zeichnung „Deutscher Wald" (Abb. 6) dürfte nicht wieder in seine Werkstatt zurückkommen; sie ist ein Meisterblatt durchaus und könnte einen hochberühmten Namen tragen. Augenscheinlich gäbe es in der Werkstatt Yelins allerlei zu entdecken, was uns kurz über lang blutnötig sein wird.

* * *

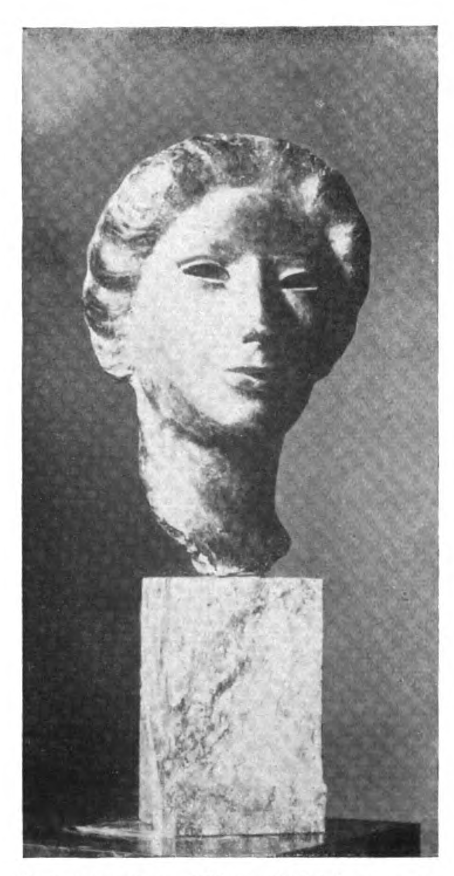
Neben der Jungmannschaft von Stuttgart konnte sich die von Karlsruhe in Worms nicht messen. Eigentlich nur Carl Kluth und Friedrich H. Stichs tauchten da als neue Namen auf, beides anscheinend Babberger-schüler. Seitdem das obengenannte Vierblatt Dill, Schönleber, Thoma und Trübner der badischen Kunstakademie nicht mehr den Nimbus gibt, ist eine Neubegründung versucht worden, die aber insofern nicht ganz gelang, als Karl Hofer und E. R. Weiß, die mit Albert Haueisen als die neuen Stützen gedacht waren, die Berufung ausschlugen und Wilhelm Gerstel, der Bildhauer, gleich nach der Berufung wieder davonging. Immerhin, Haueisen ist gekommen, Babberger ist ihm gefolgt und neuerdings Ernst Würtemberger: da



Karl Gunschmann. Abb. 16: Selbstbildnis.



Georg Schreyögg. Abb. 17: Mutter und Kind (Holz).



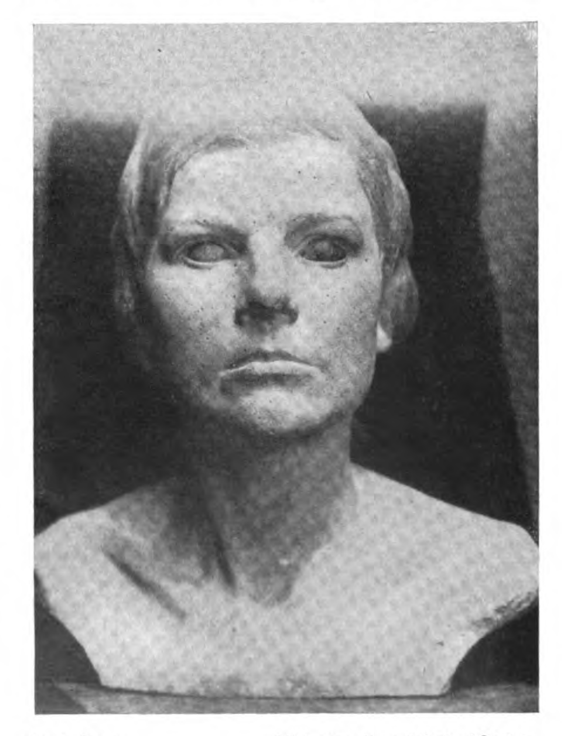
Richard Petraschke. Abb. 18: Weibl. Bronzemaske.

müßte sich wohl etwas auswachsen können. Für Worms ist außer den genannten Babbergerschülern, von denen Stichs eine groß gedachte Schwarzwaldlandschaft (Abb. 10) und Kluth ein recht kühn gruppiertes „Familienbild“ zeigt, noch nichts davon in Erscheinung getreten; Würtemberger fehlte noch ganz, Babberger war nur mit einigen Abfallstücken seiner reichen Arbeit vertreten; außer dem einen Haueisen zeigten nur Anny Babberger eins ihrer bekannten Blumenstücke und Georg Schreyögg drei holzgeschnitzte Figuren, von denen die hier abgebildete Gruppe „Mutter und Kind“ (Abb. 17) die schönste ist, in den anderen beiden überstreckte sich der Künstler.

* * *

Eine zwiefache Überraschung bot Darmstadt, einmal durch Arbeiten der dortigen Sezession, sodann aber durch zwei ungewöhnliche Bilder von längst bekannten Künstlern. Heinrich Zernin, der eine von ihnen, schon in den Fünfzigern stehend, gab einen „Wintermorgen“ (Abb. 12), in dem eine verschneite Siedelung aufgeschnürt im Schnee dastand: ein Motiv, wie es an sich langweiliger kaum ausgedacht werden kann; aber hier war es durch gar keine Künste, nur durch eine innige Liebe der Anschauung zu einem schönen Bild geworden. Ernst Eimer, gleich Zernin, nur jünger als er, seit Jahren um Anerkennung ringend, zeigte neben einer kleinen, leicht an Thoma erinnernden „Kartoffelernte“ ein lebensgroßes Gruppenbild „Oberhessische Bauern“ (Abb. 14). In der Art etwa, wie Buri seine Brienzer Bauern hinsetzte und abmalte, hatte er drei Kartenspieler aufs Bild gebracht, nicht gerade modern in der Malerei, obwohl deutlich den ehemaligen Trübnerschüler verratend; aber vortrefflich gruppiert und schließlich mit einer Liebe durchgeführt, die heute fast unbegreiflich anmutet. In alter Zeit möchte dergleichen ein Meisterstück gewesen sein. Die Abbildung gibt Gelegenheit durchzuprüfen, mit welcher Gewissenhaftigkeit hier eine an sich nicht starke Hand nicht abließ, bis sie doch etwas Großes vollbrachte.

Der stärkste Mann in der Darmstädter Sezession ist als Gast der in Hanau lebende Maler Reinhold Ewald. Er hat trotz seiner Jugend (er ist ein Einunddreißigjähriger) schon einige Wandlungen hinter sich und ist mit den drei großen Arbeiten in Worms gewiß weder am Ziel noch gar am Ende. Wohl aber zeigt er damit ein über das gewöhnliche Maß hinausgehendes Wollen und auch Können. Der Leser hat Gelegenheit, an seiner „Mutter und Kind“ in der Abbildung 13 diese Ungewöhnlichkeit nachzuprüfen. Es bleibt auch des Befremdlichen noch einiges übrig: wer aber gewohnt ist, rhythmische Dinge zu sehen, wer Sinn hat für räumliche Kühnheit (wie sich der Raum hinter der Gruppe auftut), wer eindrucksvolle Gebärden zu lesen fähig ist, wird sich sogleich in einer überaus angeregten Auseinandersetzung befinden. Vor diesem Bild entlud sich in der Wormser Ausstellung allerlei Zorn, es liegt aber mehr vor als Verblüffung; es sucht wieder einmal Einer seinen eigenen Weg, und daß er es vom Expressionismus aus tut, d. h. daß er dessen Bequemlichkeiten so tapfer verläßt, läßt auf den Maler Reinhold Ewald immerhin Hoffnungen setzen.



Paul Kratz. Abb. 19: Porträtbüste (Stein).

Auch die übrigen Künstler der Darmstädter Sezession lieben das große Format; ein Selbstbildnis von Carl Gunschmann (Abb. 16) ist lebensgroß und dennoch nicht aufgeblasen, alles vielmehr mit Überlegung gebaut und mit Sorgfalt durchgeführt. Ebenso scheint ein „Interieur" (Abb. 15) von Paul Thesing nur auf den ersten Blick im Format übergriffen, es wird in der Betrachtung reicher und bezwingt die anfängliche Kritik. Ein „Zoologischer Garten" von Heinrich Heuser wirkte weniger wuchtig als diese Dinge, sanfter in der Farbe und spielerischer in der Form, überredete aber gleichwohl zur Anerkennung. Es ist, wenn man will, noch viel großspurige Jugend in den Bildern der Darmstädter Sezession, aber diese kühn darauf losgehenden Künstler haben es vermocht, ihr Achtung zu erzwingen. Wollte man nach dieser Ausstellung in Worms die rheinländische Jungmannschaft schätzen, würden die Darmstädter neben den Stuttgartern in der ersten Reihe stehen.

* * *

Frankfurt mit seiner Städelschule hat nie an den vollen Kunstbetrieb einer Akademie gedacht; aber die Stadt ist durch das ganze 19. Jahrhundert ein Zufluchtsort solcher Künstler gewesen, die mit dem sonstigen Akademiewesen nicht auskamen. Unter den Städten des Verbandsgebietes steht sie, was Kaufkraft und Kauflust anbelangt, an erster Stelle; da diese Dinge im nächsten Jahrzehnt Seltenheiten sein werden, ist zu vermuten, daß Frankfurt sich zu einer wirklichen Kunststadt auswächst, d. h. zu einer Stadt, wo die Kunst in der Gunst der Bürger einen Lebensboden hat, wo infolgedessen so viel Meister sind, daß ihnen die Schüler von selber zuwachsen. Der staatliche Akademiebetrieb ist etwas Künstliches und niemand weiß, ob er die kommende Zeit überstehen wird.

Vorläufig ist es die Stadt der Außenseiter, auch in der Jugend, und von irgendeiner Schule im Sinn einer Richtung kann nicht gesprochen werden: wo einmal Thoma, Trübner und Steinhausen, Boehle und Wilhelm Altheim nebeneinander werkelten, sind heute O. W. Roederstein, Nußbaum, Beckmann und Cissarz ebenso auseinanderstrebende Kräfte, die keinen gemeinsamen Nachwuchs haben können. Die drei neuen Namen in Worms, Gottfried Diehl, R. Heinisch und K. F. Lippmann, versuchen ihre Bedeutung ohne Zusammenhang. Heinisch nennt eine frech hingemalte Skizze „Recha Rotschild", Diehl sucht mit überschärften Formen, aber mit sympathischen Farben an Beckmann vorbeizukommen (Abb. 20), K. F. Lippmann baut eine „Mutter mit Kind" (Abb. 2) statuarisch ins Bild, um elementares Gefühl in eine Geste zu zwingen: beide, Diehl wie Lippmann, rufen Vertrauen für sich auf. Die Bildhauer Kratz, Ohly und Petraschke sind schon bekannt; auch sie haben untereinander eben nur das gemeinsam, daß jeder das Seine mit Verbissenheit arbeitet und daß sie ungewöhnlich spröde Künstler sind: von ihnen aus an das große Kaliber der Adickeszeit zu denken, ist fast unmöglich. Paul Kratz ist schon eingehend in den Rheinlanden gewürdigt worden. Seine Bildnisbüste (Abb. 19) zeigte den Tierbildner von einer neuen Seite. Ohly gab in der abgebildeten Bronzeplatte (Abb. 21) eine der Tafeln für eine Kirchentür, die er in Auftrag hat. Er wie Petraschke in seiner



Gottfried Diehl. Abb. 20: Weibl. Bildnis.

Bronzemaske (Abb. 18) geht deutlich auf den Geist der Frührenaissance zurück, die unter der neuen Anregung der Griechen reichlich Gotisches verarbeitete.

* * *

Düsseldorf hat in den letzten Jahren endlich versucht, seinen alten Konflikt zwischen der Akademie und der Künstlerschaft beizulegen. Eine Akademie, an der u. a. Heinrich Nauen lehrt, kann nicht gut mehr als rückständig gelten. Aber der alte Streit scheint nicht so leicht auszurotten zu sein: schon kann man lesen, wie „Jung-Rheinland", so heißt die Gruppe der Jüngsten, Nauen mit bitterbösen Worten angreift. Nach Worms waren, weil Nauen durch die Gütersperre ausblieb, ganze fünf Bilder aus Düsseldorf gekommen, eins von Walter Ophey, der aus dem „Sonderbund" als eine recht vereinsamte Existenz in dekorativen Träumereien übrig blieb, je zwei von Ludwig ten Hompel und Arthur Kaufmann: namentlich ten Hompel nahm für sich ein: sein „Christus am Kreuz", nur der Kopf ist dargestellt, ist ein Stück Malerei, das man nicht vergißt, und zwar weniger um der Mache als um dieses erdenschweren Gefühls willen, das wirklich am Niederrhein geboren ist. Im ganzen bedeuteten diese fünf Bilder, daß man auch gegen Düsseldorf nachdenklich wurde; es will sich auch dort anscheinend eine neue Welt bauen; es fragt sich nur, ob sie nicht zu viel mit Aufräumungsarbeiten zu tun haben wird?



W. Ohly. Abb. 21: Geburt Christi (Bronze).

Westfalen fehlte ganz in Worms; der Tod von Karl Ernst Osthaus hat alle Bemühungen um ein eigenes Kunstleben ins Herz getroffen. Bis heute ist es fraglich, ob das Folkwang-Museum in Hagen bleiben kann. Der stärkste Bewerber darum ist Essen; und diese Stadt scheint sich über Nacht zur Zentrale des Industriegebietes auswachsen zu wollen. Schon hat sie Campendonk angezogen, eine Vereinigung westfälischer Kunstfreunde ist erfolgt, und, was das Wichtigste ist, die Industrie scheint sich auf ihre geistigen und künstlerischen Verpflichtungen zu besinnen: man hört Dinge sagen, die noch vor zehn Jahren unmöglich schienen. Freilich bleibt das Bedenken wach, ob sich eine künstlerische Kultur so leichthin heranziehen läßt. Eine Fabrik ist rascher gebaut als ein Stückchen Tradition; und die bleibt eben doch eine Notwendigkeit.

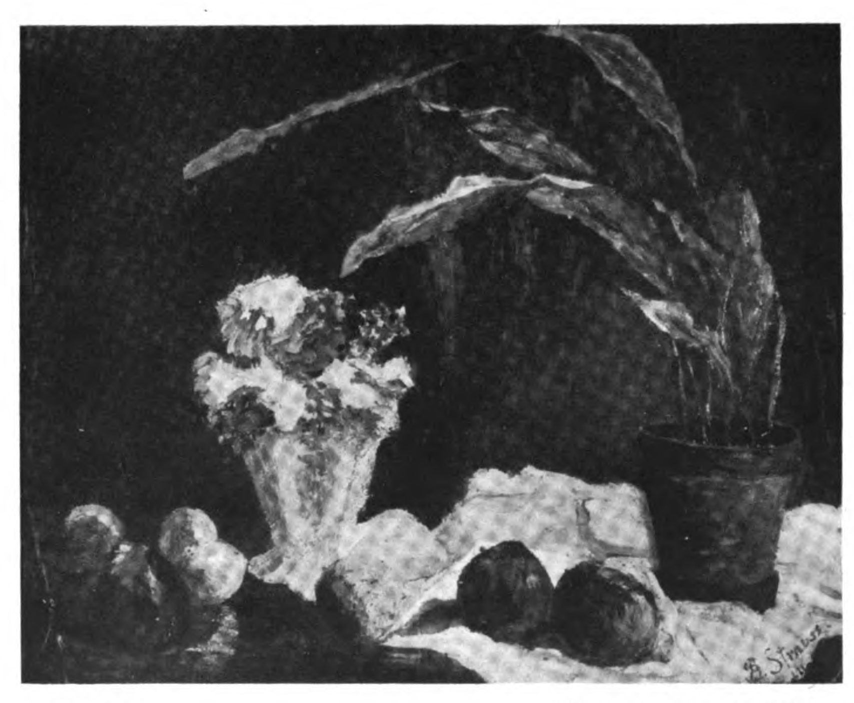
* * *

Besonders schwierig haben es stets die Künstler gehabt, die sich abseits der Kunststädte zu halten versuchten. Äußerlich fehlt ihnen die Freundeshand, die im gesamten Kunstbetrieb unendlich viel bedeutet, und innerlich die Reibung. Sie werden allzuleicht Sonderlinge, und wer je eine Jury mitgemacht hat, kennt die erschütternden Dinge, die da manchmal zutage kommen, weil eben die Bauhütte fehlt, wie die Alten sie hatten. Es muß einer schon sehr stark sein, die Einsiedelei in der Kunst auszuhalten. Adam Weber aus Wesel, in Neu-Esting, Oberbayern, lebend, steht augenscheinlich erst am Anfang, der Schulbetrieb ist ihm noch nah, und sein „Erster Schnee" (Abb. 22) zeigt noch die Frische einer ungebrochenen Natur; anders schon Sprung in Koblenz, der einmal unter den Trübnerschülern vornean stand: seine Begabung ist durchaus gefährdet, er sollte sehen, wieder in frische Luft zu kommen. Anders steht der Bildhauer Otto Schließler in Schwetzingen da, straff und männlich genug, das Eigene zu tun. Auch Else Luthmer in Hochheim a. M. zeigte mit ihren barocken „Stationsbildern" (Abb. 1) Arbeiten von ungebrochener Frische. Bertha Strauß in Worms trat eigentlich zum erstenmal gewichtig genug auf, namentlich ihr „Stilleben mit Aspedistra" (Abb. 23) hat eigene Haltung und Kultur. Hans Völker in Wiesbaden hatte sich in seinem „Staffelsee" an eine große Räumlichkeit gewagt.

Als die stärkste Persönlichkeit unter den Einsiedlern aber gab sich Johann Greferath aus Köln. Nun ist zwar die „rheinische Metropole" selbst so etwas wie eine Kunststadt. Seit der großen Kunstausstellung des Verbandes im Jahre 1906 ist dort ein steter Wechsel großer Veranstaltungen gewesen, der mit der „Sonderbundausstellung" seinen Höhepunkt erreichte und mit der „Werkbundausstellung" 1914 jäh abbrach. Auch haben immer wieder Künstler dort eine dauernde Ansiedlung versucht. Vielleicht hat es nur an Ateliers gefehlt, aber



E. Adam Weber. Abb. 22: Erster Schnee.



Bertha Strauß. Abb. 23: Stilleben mit Aspedistra.

auch wohl an Aufträgen, trotzdem Köln einer der großen Kunstmärkte ist: jedenfalls war Johann Greferath, der heute ein Mann von 49 Jahren ist, dort nicht auf Rosen gebettet. Mit seinen drei Bildern in Worms hat er sich endlich durchgerungen: sein „Inder" wurde einstimmig mit dem Ernst-Ludwig-Preis gekrönt (Abb. 24), seine Landschaft „Schleiden" für die Düsseldorfer Galerie, seine Landschaft „Winterscheid" für die Darmstädter Galerie erworben. Damit ist ein Künstler endlich in die Geltung gekommen, die ihm schon lange gebührte; unter den rheinländischen Künstlern wird er fortab mit Ehren genannt sein als eine ihrer kräftigsten Persönlichkeiten.

So war die Ausstellung in Worms nicht nur gut, wie gesagt, sondern in mancher Beziehung überraschend. Die Heerschau, die der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein damit über die rheinländische Künstlerschaft abhielt, war ermutigend genug, eine größere Darbietung zu wagen. Die soll im Sommer d. J. in Wiesbaden sein; hoffentlich erfährt die in Worms gezeigte Skizze als Bild noch eine wesentliche Stärkung durch diejenigen Künstler, die in Worms fehlten oder nur nebensächlich vertreten waren. Der eigentlichen Jungmannschaft können wir sicher sein.

S.



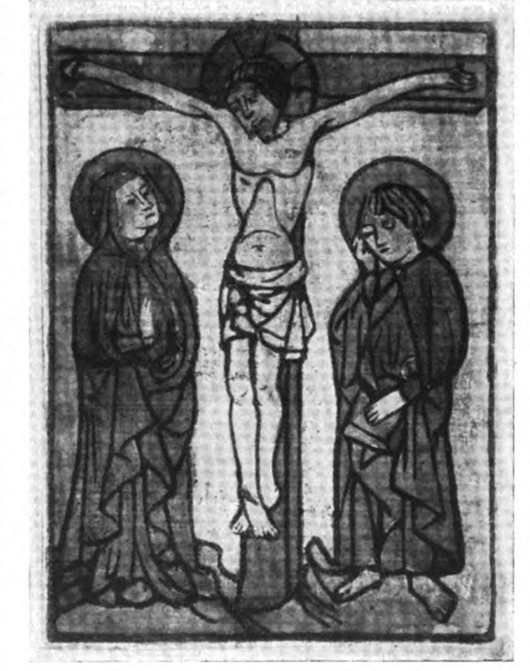
Johann Greferath. Abb. 24: Inder. (Ernst-Ludwig-Preis 1921.)

Über Sinn und Form des frühen deutschen Holzschnittes*).

Die besten künstlerischen Schöpfungen des deutschen Holzschnittes aus dem 15. Jahrhundert sind von einer großen Kraft der Wirkung. Ein durchaus einheitlicher starker und klarer Wille, der weder ein unruhiges Tasten nach dem Ziel noch ein artistisches Spielen mit den Möglichkeiten des Ausdruckes kennt, hat sie hervorgebracht. Ein Wille, der fast kindlich-unbefangen und selbstverständlich sich gibt und, wie ein jugendlich-reiner Wille gewöhnlich, eine sehr einfache Sprache spricht. Ganz sachlich ist diese Sprache. Ihre technischen Mittel, zunächst gering an Zahl nur und manchmal unbeholfen im einzelnen, aber im ganzen meist mit einem sicheren Sinn für klare Gestaltung angewendet, ordnen sich dem Ziel der Darstellung willig unter und führen kein selbstgefällig-anspruchsvolles Eigenleben. Jeder Linienzug dient zum Ganzen. Eine wegsichere Kraft durchströmt das Liniengefüge bis in die letzten Ausläufer, so daß es lebt und atmet wie aus eigener Seele, und ruhig und ebenmäßig vor unseren Augen sich verbreitet als eine nach eingeborenen Gesetzen selbständig bestehende Welt.

Für uns heutige Menschen, die wir uns unmittelbar zur Ausdrucksform des Holzschnittes wieder hingezogen fühlen, für uns Bürger dieser Gegenwart, in der wir eine ganze Anzahl von Künstlern zu Mitbürgern haben, die mit leidenschaftlicher Freude im Gebiete des Holzschnittes schaffen, — für uns ist es nur natürlich, zu fragen, woher denn nun wohl die Tugenden des alten Holzschnittes, den wir als vorbildlich lieben, eigentlich kommen. Die Antwort auf diese Frage ist nicht so einfach, wie mancher vielleicht annehmen möchte, denn sie ist mit dem Hinweis allein auf die primitive Sinnesweise der Alten und auf die der Holzschnitttechnik durch das Material auferlegten Formgesetze nicht gelöst.

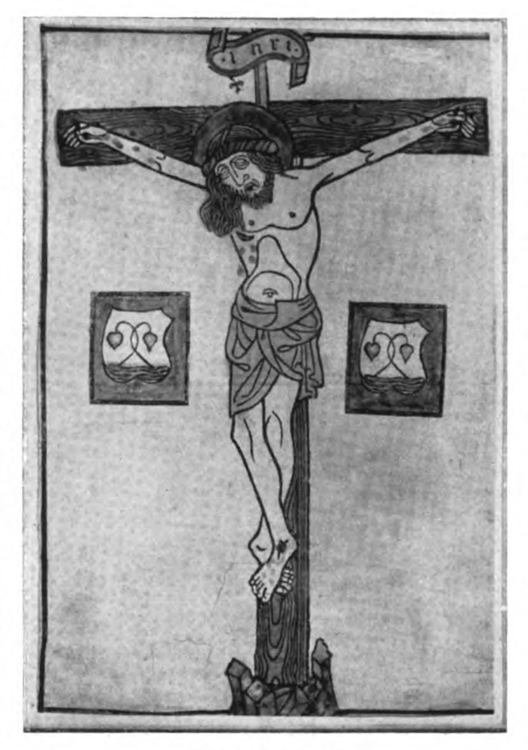
Grundlegend für die großen Eigenschaften des frühen deutschen Holzschnittes ist zunächst die Tatsache, daß sein Geist in einer einheitlichen, groß aufgebauten, religiösen Weltanschauung wurzelt. Die Ideenwelt dieser Weltanschauung war so bedeutend, daß sie eine starke Form gebieterisch verlangte, und sie war in sittlicher Beziehung so erhaben, daß sie dem Künstler, der ihr Worte leihen wollte oder — sollte, zum mindesten etwas von ihrem reinen, dem Werkeltagsgetriebe entgegengesetzten Wesen mitteilte. Ernste Aufgaben erwecken starke Kräfte ... Weiter aber war für die Form des deutschen Holzschnittes der Frühzeit von wohltätigem Einfluß, daß er sofort in seinen ersten Anfängen durch ein starkes religiöses Bedürfnis, das gleichmäßig das gesamte Sein des mittelalterlichen Menschen erfüllte, mit dem Leben jedes Einzelnen sich verband. Für den Menschen des Mittelalters stand jeder Tag unter dem ewigen Zeichen des Gottesgedankens, und er konnte jederzeit mit Maria und den Heiligen, die gütige Mittler zwischen ihm und Gott waren, unmittelbare Zwiesprache pflegen. Die Kapelle, die Kirche waren ihm viel mehr noch als dem gläubigen Menschen unserer Tage Wohnhaus der Seele, und er schmückte die kirchlichen Räume mit aller feinen und starken Kunst aus, damit auch Gott darin Wohnung nehme und vielfältig darin gelobt werde. Zwar wendete er sich schon deshalb zu Gott, damit dieser ihn vor den Gefahren der ansteckenden Krankheiten, des Überfalles, Raubes und Krieges und der Unwetter und des Feuers schütze. Allein sein Glaube war keineswegs bloß Furcht und vorschauende Berechnung, er war vor allem ein heißes Verlangen, aus dem irdisch Bedingten ins göttlich Unbedingte aufzusteigen und schließlich dort einmal eine Befreiung zu Gott, eine dem Machtbereich der Materie entrückte Heimat zu finden. Aus seinem transzendentalen Verlangen heraus schuf er sich Symbole nun nicht nur in Plastik und Malerei, sondern auch in der Graphik. Und wie die Plastiken und die Gemälde, so sind auch die frühen graphischen Spiegelungen der christlichen Glaubensideen nicht als Verleiblichungen religiöser Vorstellungen aufzufassen, sondern als Gleichnisse, die Überirdisches formelhaft ausdrücken.



Crucifixus zwischen Maria und Johannes.
Holzschnitt. Um 1420/30. 113 : 92 mm. Sch. 439.

*) Die hier abgebildeten Originale befinden sich im Besitz der graphischen Sammlung des Germanischen Museums zu Nürnberg. Die Abbildungen wurden nach Aufnahmen von K. Hofmann, Nürnberg, hergestellt.

Der Holzschnitt nun war die technische Form, in der dem Verlangen nach bildlicher Fassung der Glaubensvorstellungen am verhältnismäßig leichtesten und schnellsten Genüge getan werden konnte. Infolgedessen wurden das Leben Christi, Marias und der Heiligen, die Ideen der christlichen Heilslehre und etwa Darstellungen berühmter Heiligtümer und Reliquien gerade im Holzschnitt auf zahllosen Blättern wiedergegeben. Der Herstellung der Formschnitte war auch der Umstand günstig, daß sie, da die meisten Laien nicht lesen konnten, ganz wie die Gemälde und die Bildwerke an und in den Kirchen, das gedruckte Wort vertreten und eindringlich warnen, mahnen, preisen und predigen helfen mußten. Sie hatten eine religiöse Mission weitesten Bereiches und von immer wieder sich erneuernder Bedeutung, waren also nicht nur Schöpfungen für intime Zwecke von wählerisch ausgesuchter Art oder für vereinzelte Gelegenheiten. Sie wollten und sollten volkstümlichen Charakter tragen und nichts weniger als ein aristokratisches, feinschmeckerisches Wesen haben. Denn im öffentlichen kirchlichen Leben fanden sie die mannigfachste Verwendung: sie wurden als redende Sinnbilder bei Prozessionen mitgeführt, dienten als Kußtafeln und mußten bei Gottesdiensten, denen aus irgendwelchen Gründen ein ständiger Altar mangelte, gelegentlich wohl auch die Rolle des Altars spielen. In den Kirchen brachte man sie am Kirchengestühl und an Opferstöcken an. Die Geistlichen und Mönche klebten zu mehr persönlicher Verwendung die Blätter mit Vorliebe auf die Innenseiten der Schutzdeckel ihrer Andachtsbücher. Bei der massenhaften Herstellung war der Preis eines Holzschnittes jedenfalls nicht hoch, und jeder Gläubige, auch der arme Mann, konnte sich einen erwerben. An den Kirchentüren, bei Krämern und Briefmalern — den Malern, die die Holzschnitte mit Farben schmückten —, auf Kirchenfesten und an Wallfahrtsorten wurden die Holzschnitte einzeln oder zu mehreren Malen auf einen Bogen gedruckt*) oder blätterweise zusammengeheftet feilgehalten. Zweifellos sind sie häufig als Geschenk vergeben worden. Der Edelmann, der Bürger, der Bauer und ihre Frauen brachten ihren Holzschnitt mit Maria oder dem Schmerzensmann etwa, mit dem Namensheiligen oder gar dem heiligen Sebastian, der gegen die Pest schützte, an der Innenseite der Stubentüre, an Schranktüren, Truhen- oder Schachteldeckeln an. So wurden die Blätter in einem höheren Verstand Hausrat. Man lebte tagtäglich mit ihnen und besaß sie als einen geistigen Besitz von immer lebendigem Wert.



Christus am Kreuz.
Zu beiden Seiten das Wappen von Tegernsee.
Holzschnitt. Um 1430. 400:271 mm. Sch. 932.

Nicht viel weniger groß als nach dem Holzschnitt religiöser Bestimmung muß damals das Verlangen nach dem Holzschnitt profanen Zweckes gewesen sein. Und zwar nahm es gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr zu. Je näher die Zeit der großen geistigen Umwandlung von Persönlichkeit und Weltbild rückte, die wir unter der Bezeichnung Renaissance kennen, desto lebhafter machte sich die Forderung nach der künstle-



Der Tod Mariä.
Holzschnitt. Um 1420/40. 264:374 mm. Sch. 705.

*) Die von uns abgebildeten, auf einen Bogen gedruckten Holzschnitte mit Dorothea, Alexis und der Kreuztragung beweisen, daß zuweilen auch verschiedene Darstellungen, die inhaltlich nichts miteinander zu tun hatten, auf ein Blatt abgezogen wurden. Für den Gebrauch wurden sie dann jedenfalls auseinander geschnitten.

rischen Erfassung und Spiegelung der Natur und der täglichen Umwelt geltend. Und auch dieser Forderung hatte der Holzschnitt an seinem Teil Genüge zu tun. Stadtansichten, medizinische Darstellungen, astronomische Geschehnisse mußte er wiedergeben. Das neue persönlichere Menschentum der Renaissance, das schon im 15. Jahrhundert sich vorbereitete und den mittelalterlichen Menschen aus allgemeiner Bindung heraus und zu einer freieren Geistigkeit führte, förderte den Wissensdurst des Einzelnen und brachte ihn in unmittelbare Beziehung zum Kulturleben der Nation. Wissen und Bildung waren fortan nicht mehr vorwiegend auf die Vertreter der Religion, die Geistlichen und die Mönche, beschränkt. Und die allgemein gewordene geistige Lebendigkeit, die bis in den Bauernstand hinein wirksam wurde, prägte auch dem Holzschnitt der zweiten Jahrhunderthälfte charakteristische Züge ihres Wesens auf. Er mußte Stammbäume, Allegorien, satirische Flugblätter, Lieder und Neujahrswünsche mit Bilderwerk schmücken und so dem weit verbreiteten Wunsch nach geistigem Meinungsaustausch gerecht werden. So wurde er allmählich auch auf profanem Gebiet Spracheim geistigen Umgang und griff, in der Form der Flugblätter, in den Streit der Geister tätig ein. — Nicht an letzter Stelle stand seine Aufgabe als Mittel der Belehrung. Die Holzschnitte der Chroniken, der Kräuterbücher, der A-B-C- und anderer Lehrbücher sollten Kenntnisse weitertragen. Das erste mit Holzschnitten ausgestattete gedruckte Buch erschien 1461 bei Pfister in Bamberg: der „Edelstein", eine Fabelsammlung nach Äsop von Ulrich Boner.



St. Dorothea, St. Alexius und Kreuztragung.
Holzschnitte. Um 1440/50. 201 : 140 mm. Sch. 930.

Der Buchdruck begünstigte die Herstellung von Holzschnitten ganz außerordentlich. Die Zeichner und Holzschneider vermochten der Nachfrage zeitweise kaum noch Herr zu werden. Die Folge ihrer hastigen Arbeit war zunächst eine starke Verringerung des künstlerischen Wertes der Blätter. Allein das gilt nicht ausnahmslos. Viele Holzschnitte der Schedelschen Weltchronik z. B. (1493) sind von einer starken Formkraft. Und hier und z. B. auch in der kölnischen Bibel von etwa 1479 zeigt sich doch auch die gute Wirkung, die das gedruckte Buch auf den Holzschnitt haben konnte: es trug wesentlich dazu bei, ihm die klare einfache Sprache und die ornamentale Haltung zu wahren, denn er war hier Erläuterung und Schmuck zugleich. Daß er sich dem Druckbild der Seite einfügen und mit dem Drucke ein ornamentales Ganzes zu bilden hatte, stellte ihn unter eine gewisse Zucht und Ordnung. Endlich ist in diesem Zusammenhang noch der Spielkarte zu gedenken. Denn neben dem Kupferstich wurde früh schon der Holzschnitt dazu herangezogen, um ihr die erforderlichen Zeichen aufzuprägen. In großen Massen stellte der Holzschnitt sie nicht nur fürs In-



Die Verkündigung.
Holzschnitt. Um 1440/50. 178 : 273 mm. Sch. 34.

land, sondern auch fürs Ausland her. Es wird z. B. berichtet, daß von Ulm aus Spielkarten fässerweise nach Italien versandt wurden. — Größere profane Aufträge für den Holzschnitt gehören dann schon dem 16. Jahrhundert an und fallen nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtung. Ich erinnere kurz an die umfangreichen Holzschnitte, die Kaiser Maximilian zur Verherrlichung seiner Person durch Dürer und andere bedeutende Künstler in großen Folgen herstellen ließ. In dieser Tatsache zeigt sich höchst charakteristisch, wie wichtig für den Norden der Holzschnitt als Ausdrucksmittel war, und gewiß ist — von anderer Seite wurde das schon hervorgehoben —, daß so manches, was der Süden in der Form des Wandgemäldes monumental gestaltete, der Norden den gleichnisdurstigen Sinnen seiner Menschen in der abstrakteren, für die Nahbetrachtung bestimmten Form der Graphik darbot.

Aus all den angedeuteten geistigen Voraussetzungen nun, die bei der Hervorbringung des religiösen und profanen Holzschnittes als die eigentlich zeugenden Kräfte wirksam sind, geht deutlich genug hervor, daß der Holzschnitt jener Zeit durchaus Zweckkunst, angewandte Kunst war, die weit mehr als Augenergötzung und Wirklichkeitsspiegelung geben sollte. Er hatte elementare, unausweichbare Forderungen seines Zeitalters zu erfüllen und war notwendig, notwendig wie ein Stuhl, ein Tisch, ein Gefäß und all das Gerät täglichen Gebrauches, das vom Kunstgewerbe hergestellt wurde.

Mit dem Worte Kunstgewerbe sprechen wir aber etwas aus, was für die Vorbedingungen seiner technischen Entstehung sehr bedeutsam ist. Wie der Kupferstich seine handwerkliche Vorform im Goldschmiedehandwerk, in der Gravierung, hatte, so hatte sie der Formschnitt im Zeugdruck. Beide graphische Techniken sind also dem Kunsthandwerk verpflichtet und haben mittelbare Beziehungen zu ihm. Schon im vierten Jahrhundert schnitt man Muster in Holzstöcke und bedruckte mit diesen die Stoffe. Es war nur ein Schritt, wenn man um 1400 damit begann, Holzstöcke statt auf Stoff auf Papier oder Pergament abzudrucken.

Aus dem Gesagten wird ersichtlich, daß der Holzschnitt eine höchst gesunde Herkunft, daß er seine Urheimat im fruchtbaren Boden der durch das Kunstgewerbe geschaffenen jahrhundertealten Überlieferung hatte und so in der günstigen Lage war, von Anfang an dem großen Bereich des Kunstschaffens ohne weiteres organisch verbunden zu sein. Freilich darf auch der grundlegende Unterschied zwischen Zeugdruck und Einblattdruck nicht verkannt werden. Er besteht darin, daß beim Zeugdruck das bildliche Element nur Beigabe, nur schmückende Zutat zu seinem Träger, dem Stoffe ist, während beim Holzschnitt, der von vornherein als graphische Schöpfung auftritt, der Träger der graphischen Arbeit nur Mittel zum Zweck, diese selbst aber das künstlerische Ziel ist. Und so muß doch auch wieder gesagt werden, daß trotz seiner nahen technischen Beziehung zum Kunstgewerbe der Holzschnitt in seiner Anwendung zu rein graphischen Absichten als etwas Neues, als etwas in sich durchaus Selbständiges, als eine mit besonderen Mitteln auf besondere Aufgaben zielende Ausdrucksform seinen Sinn, seine Bedeutung hat.



Muttergottes vorm Vorhang.
Holzschnitt. Um 1460. 180 : 132 mm. Sch. 1122.

Sehr merkwürdig ist es nun, daß gleich die frühesten, dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehörigen deutschen Schnitte zu den bedeutendsten Leistungen des Formschnittes überhaupt gehören. Wir zeigen von den erhalten gebliebenen Blättern der ersten Zeit zwei im Germanischen Museum aufbewahrte: einen Tod Mariä von etwa 1430 und einen wohl im Kloster Tegernsee um 1430 entstandenen Kruzifixus, möchten aber die köstliche heilige Familie in Wien [um 1410; Schreiber Nr. 637], eine Schöpfung, die österreichisches Anmutsgefühl mit monumentalem Sinn vereint, und die ornamental so schöne heilige Dorothea in München [um 1420; Schreiber Nr. 395] wenigstens nennen.

Diese und noch so manche andere Arbeiten aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts haben die großen Eigenschaften einer über den Durchschnitt sich erhebenden Kunst. Ihnen gegenüber wird die Unzulänglichkeit des in der kunstgeschichtlichen Betrachtung leicht schematisch angewendeten Begriffes der fortschreitenden Entwicklung deutlich, wonach für den einzelnen Künstler sowohl wie für einen ganzen Zeitraum künstlerischen Schaffens jedesmal am Anfang eine unbeholfen tastende Frühzeit steht, der der Aufstieg zur höchsten geistigen Reife und vollkommenen Beherrschung der Mittel folgt, bis die Zeit der Virtuosität, der Entartung, des Erstarrens und Hinwelkens eintritt und den Entwicklungsablauf



Die Verkündigung.
Holzschnitt. Um 1450/60. 270 : 195 mm. Sch. 27.



Muttergottes mit Weintrauben vor Wald und Gebirge.
Holzschnitt. Um 1460. 180 : 131 mm. Sch. 1070.

schließt. Beim Holzschnitt liegen die Dinge vielmehr so, daß gerade in der Frühzeit die Blätter geschaffen werden, die im Sinne reiner Linienkunst klassisch genannt werden müssen und nicht nur gleichberechtigt neben den technisch viel gewandteren und reicheren Hervorbringungen des 16. Jahrhunderts stehen, sondern diesen künstlerisch nicht selten überlegen sind.

Zu einem Teil war es gewiß die Einfachheit der noch wenig mannigfaltigen **Technik**, die hier die Form so groß, so vereinfacht zu geben zwang. Man konnte — glücklicherweise! — auf zarte Einzelheiten und auf Fülle, auf eine ausführlichere Innenzeichnung und auf die Darstellung von Licht und Schatten nicht sich einlassen. Man mußte sich zunächst damit begnügen, nur die die Zeichnung führenden Holzstege aus dem Holzblock herauszuarbeiten und diese mit den wenigen Seitenstegen, die wie die Hauptstege rein lineare und keine malerische Bedeutung hatten, in festem materiellem Zusammenhang zu geben, damit ein Ausbrechen der Stege beim Druck vermieden wurde. Diese technische Tatsache ist einer der Gründe dafür, daß das Liniengefüge der frühen Schnitte einen so ununterbrochenen und entschiedenen Fluß hat. Hinzu kommt, daß man die noch bescheidenen technischen Mittel rein sachlich, um des Ausdruckes willen, handhabte und an artistische Absichten, an virtuose Spielereien nicht im mindesten dachte. Eine „Technik an sich" gab es nicht. Mit gesammelter Kraft ging man geradewegs auf die große klare Form und die gute Aufteilung der Fläche aus und setzte mit naiver Frische das Gewollte in die Tat um. Und da bei den frühen Blättern Zeichner und Holzschneider häufig offenbar eine Person waren, wurde die künstlerische Absicht nicht durch etwaiges künstlerisches Mißverstehen oder einen anders gearteten Formwillen, Dinge, die mit der Arbeit des mit dem Zeichner nicht identischen Formschneiders leicht sich einmengen konnten, abgeschwächt oder verfälscht. Zu diesen technischen Tatsachen, die Anlaß dazu wurden, daß der frühe Holzschnitt zu einer großzügig-einfachen Gestaltung gedieh und reine Linienkunst blieb, traten aber noch andere, durch die praktische Verwendung veranlaßte. Man mußte ja auch deswegen einfach, klar und kräftig sprechen, weil man mit den Holzschnitten aufs Volk wirken wollte. Daß dieses nur eine schlichte, schlagende, von allen Umschweifen und Feinschmeckereien freie Redeweise versteht, ist eine alte Erkenntnis. Und da die Blätter an der Wand klar und schon auf eine gewisse Entfernung hin dem Auge faßbar und da sie zugleich schmückend sein sollten, ergab sich auch aus ihrer bildmäßigen Rolle die Notwendigkeit, eine eindeutige, leicht überschaubare und abgekürzte Form für sie zu wählen. — Den Ansprüchen auf großzügige Formgestaltung und Flächenaufteilung, auf Einheitlichkeit des Gesamteindrucks, dekorative Kraft und leichte Schaubarkeit sollte ursprünglich auch die **Kolorierung** der

Schnitte dienen. Sie ist in den frühen Arbeiten weit davon entfernt, irgendwelche realistischen Ziele zu verfolgen. Etwa wie im Email, im Glasfenster, im Teppich und im Wandbild des Mittelalters ist sie nur auf die starke sinnergreifende Wirkung aus. Sie hält sich gar nicht an die Farben der Wirklichkeit und an die daraus sich ergebenden Folgen. Für die Illuministen waren hellgelbe Baumstämme und rote Baumwipfel nichts Widersinniges. Wie irreal ihre Farbengebung war, bekundet sich u. a. auch darin, daß sie die Heiligenscheine oft nicht mit Gelb oder Gold ausschmückten, wie der realistische Sinn es für die Darstellung des Lichtes erwarten müßte, sondern häufig rot hielten und etwa noch mit einem grünen Rand versahen. Ebenso oft tönten sie den Dornenkranz Christi mit einem hellen Grün, wie das auch in der frühen Tafelmalerei häufig noch vorkommt. Daß sie sich der sinnbildlichen Bedeutung gewisser Farben bewußt waren, ist bei der im Mittelalter liebevoll gepflegten Farbensymbolik in vielen Fällen als gewiß anzunehmen. Im weiteren Verlauf der Entwicklung verfuhren sie dann nicht mehr mit einer so göttlichen Freiheit wie in der ersten Zeit. Allein immer doch so, daß die Farbe nie als ein Element erschien, welches den Schnitt der Natur möglichst nahebringen wollte, sondern als eine leicht aufgetragene Beigabe, welche die Bilderscheinung belebte und kräftigte und ihr den Reiz des Anmutig-Prächtigen, Abenteuerlichen oder Übersinnlichen verlieh. Noch die gut kolorierten Ausgaben der Schedelschen Weltchronik z. B. sind ganz in dieser Art und ohne jede realistische Absichten mit Farben geschmückt. Oft war die Farbengebung allerdings sehr roh und flüchtig und wurde etwa so dick und aufdringlich angelegt, daß das Liniengefüge zum Teil verdeckt und fürs Auge zerrissen ward. So obenhin und fabrikmäßig aber, namentlich im zweiten und dritten Viertel des 15. Jahrhunderts, die Farben aufgetuscht werden mögen, stets bleibt doch die mittelalterliche Überlieferung wirksam, der es fremd war, die Farbe illusionistisch auszuwerten. Im 16. Jahrhundert ließ man dann, wie das z. B. die Blätter Dürers lehren, die Farbe gern weg: das Liniennetz war ein so reiches geworden, daß es der Farbe nicht mehr bedurfte und daß die Farbe durch das üppige Strichwerk nur beeinträchtigt worden wäre. Dieses Strichwerk hatte, im Gegensatz zu seiner bisher rein linearen Ausformung, malerischen Charakter angenommen und rückte so der Wirklichkeit immer näher auf den Leib. Des Renaissancezeitalter raubte dem Holzschnitt mehr und mehr sein Wesen und drängte ihn vom rechten Wege ab. Das Mittelalter wollte nicht Darstellung des Wirklichen an sich und im Sinne einer möglichst sinnlichgreifbaren Gestaltung. Es ließ die reale Form nur so weit zu, als sie dazu mitwirken konnte, Sinnbilder, Symbole anschaulich zu machen. Jedenfalls bewegte sich die geistige G r u n d s t i m m u n g des Mittelalters in dieser Richtung. Selbst im Bildnis, das ihm unwillkürlich immer wieder zum Typischen hingeriet, gönnte es der Natur einen nur sehr bedingten Spielraum.



Der heilige Sigismund.
Holzschnitt. Um 1460. 275 : 197 mm. Sch. 1696.

Und so wollte auch der Holzschnitt, dieses späte Kind des Mittelalters, u r s p r ü n g l i c h nicht die Natur, sondern die Natur als Spiegel oder als Schmuck des Göttlichen. Jeder Realismus lag seinem Wesen anfänglich fern. Die Stoffe, die er vor allem gestaltet, weisen deutlich genug darauf hin: wie die ganze übrige mittelalterliche Kunst bietet der frühe Holzschnitt zuerst und zuletzt die Wahrheiten des Glaubens. Und es ist gewiß kein Zufall, daß die Blockbücher, in denen der Holzschnitt zum erstenmal als Begleiter des Buches auftritt, sinnbildlichen Gehaltes



sind und Heilstatsachen, also Ideen predigen. Etwas Ideelleres als die in Blockbuchform ausgegebene sogenannte Armenbibel, die die Erfüllung des Alten Testamentes durch das Neue erweisen will, als die Ars moriendi, welche den Kampf der guten und der bösen Mächte um den Sterbenden schildert, als die Offenbarung Johannis mit ihren Visionen, als das Canticum Canticorum, das mit Hilfe von Allegorien aus dem Hohen Liede Salomonis Maria als Symbol der christlichen Kirche feiert, oder als der Heilsspiegel, der durch Nebeneinanderstellungen von alt- und neutestamentlichen Bildern und Texten einen Abriß der christlichen Erlösungslehre gibt, läßt sich ja nicht denken. Große Ideenfolgen werden da unter die Führung eines Leitgedankens gestellt, und eine derartige Vereinigung zyklischer Ideenreihen unter einen Hauptgedanken ist so mittelalterlich wie nur etwas. Ich erinnere hier an das Gedankenprogramm, was die Portale mittelalterlicher Kirchen oft in so erhabener Weise zum Ausdruck gebracht haben.

Als Gestalter des Übersinnlichen aber verfuhr der Holzschnitt nicht im Geiste der Renaissance, die es zur Erde herabzuziehen und mit aller Kraft und mit aller hochgemuten Sinnlichkeit einer schönen Gegenwart zu umkleiden strebte, sondern im Geiste des Mittelalters, das zum Übersinnlichen sich zu erheben und es in der Form von Gesichten und von Gleichnissen dem menschlichen Fühlen und Denken groß und machtvoll zu zeigen suchte. Das aber konnte wirksam nur in der durch das Mittelalter überlieferten, schon seit Jahrhunderten angewendeten, einfachen und starken Zeichensprache geschehen, wie sie in der mittelalterlichen Flächenkunst, etwa im Email oder im Glasbild oder in der Teppichweberei, ausgebildet und allen bereits vertraut und ehrwürdig geworden war. Diese Zeichensprache beruhte namentlich auf der groß geführten, monumental gerichteten Umrißlinie und ihrer stilisierenden, idealisierenden Kraft. Ich meine nun nicht etwa, daß die Zeichner der frühen Holzschnitte die Gebilde der Emailkünstler — der Glasmaler und der Teppichkünstler — nachgeahmt hätten. Es ist vielmehr so, daß die Künstler des frühen Holzschnittes, weil sie noch mittelalterliche Menschen waren, das vergeistigende Mittel der Linie im Sinne der mittelalterlichen Flächenkunst groß und wirksam zu handhaben wußten.

Als Beispiel nenne ich die kleine Kreuzigung mit Maria und Johannes [Schreiber Nr. 439, um 1425], die wir abbilden. Wie ausdrucksreich ist da die stark zusammenfassende Umrißlinie und rhythmisch wie fein gliedern sich die Gestalten der Fläche ein! Man denkt unwillkürlich an mittelalterliche Emails.

Die Linienkunst des Formschnittes in ihrer ersten Gestalt wird aber in Wesen und Form endlich nicht allein durch das religiöse Bedürfnis, durch ihren praktischen Zweck, durch ihre Technik, durch ihren geistigen Inhalt und durch die mittelalterliche Überlieferung bestimmt. Es tritt da noch der Formwille ihrer nordischen, ihrer deutschen Heimat bedingend hinzu. In Deutschland, wo sie wahrscheinlich im bayerischen Gebiete zuerst geübt wurde — von da scheint sie sich zunächst nach Oberösterreich und dann nach Schwaben ausgebreitet zu haben —, war ja der Sinn für philosophisches, nach innen gerichtetes Wesen, für Abstraktion schon seit jeher zu Hause. Das Klima und die Lebensbedingungen, die viel ungünstiger als im Süden waren, begünstigten diese Neigung. Und der deutsche Nationalcharakter offenbarte mit ihr eine seiner wesentlichsten Eigenschaften. Das beweisen u. a. die großen Bauten romanischen Stiles, dieser recht eigent-



Der heilige Suso († 1365).
Er gräbt sich das Monogramm Christi in die Brust. Maria erscheint ihm, und das Jesuskind wirft ihm Rosen zu. Holzschnitt. Um 1470/80. 185 : 131 mm. Sch. 1698.

lich in Deutschland geborenen Formweise. Ihr System ist vom mathematischen Gesetz durchweg beherrscht. Die maßgebende mathematische Einheit für den Grundriß ist das Quadrat der Vierung. Es wiederholt sich nicht nur im Hauptschiff, sondern auch in den Nebenschiffen. Hier in halber Größe. Dadurch entsteht das sogenannte gebundene System des romanischen Stiles. Abstraktion, die mit aller Entschiedenheit der Natur sich entgegenstellt! Und im rhythmischen Wechsel von Pfeiler und Säule, dem sogenannten Stützenwechsel, und im Würfelkapitell, dieser mit philosophischer Logik vom Rund der Säule zum Quadrat des Arkadenfußes überleitenden Architekturform, drückt sich ebenfalls denkerisch gewordene Gesetzlichkeit aus. Späterhin hat deutsches Genie gerade in der Musik, dieser ohne Abstraktion gar nicht möglichen, so ganz formelhaften Kunst, Großes geleistet. Und in der Philosophie hat es ebenfalls eine unvergleichliche Schöpferkraft entwickelt. Es war also Auswirkung nationaler Veranlagung, wenn der deutsche Geist gerade zum abstrakten Mittel der Linie mit besonderer Leidenschaft griff, den Holzschnitt sich erschuf und in der Linienkunst des Holzschnittes Bedeutendes hervorbrachte.



Der heilige Sebastian.
Holzschnitt. Zum Schutz gegen die Pest, mit handschriftlich hinzugefügten Gebeten. Um 1495. 98 : 65 mm. **Sch. 1688.**

Die Linie ist wohl das geistigste Ausdrucksmittel der bildenden Kunst. Sie kommt, im Gegensatz zur plastischen Form und zur Farbe, in der Natur nicht vor. Ihr Wesen, das nur in der Fläche sich deutlich machen kann, ist so unsinnlich als nur denkbar. Zugleich vermag sie auf die feinsten und leichtesten Schwingungen des Denkens und Empfindens, gehorsam auch dem zartesten Anruf gleich der Saite einer Geige, zu antworten und diese Schwingungen in gereinigter und sehr abgekürzter Sprache wiederzugeben. Und sie ist der überquellenden Einbildungskraft und Denkfreude des nordischen Menschen das Instrument, das seinem Ausdruckswillen am besten sich schmiegt und von ihm am leichtesten und freiesten gehandhabt werden kann. So scheint sie ihrem ganzen irrealen und feinbeweglichen Wesen nach dazu vorbestimmt zu sein, seelische und geistige Erlebnisse und Vorstellungen mit dem Zeichen des Symbols auszudrücken. Ja, man darf wohl sagen, daß sie als ihr letztes und höchstes Ziel das Sinnbild will. Sie greift über die Natur hinaus und schafft gleichsam über der Natur eine zweite von allem Stofflichen befreite Welt.

Aus solchen Überlegungen heraus dürfen wir die bedeutendsten Schöpfungen des frühen deutschen Holzschnittes und dürfen wir auch die Apokalypse des jungen Dürer, eines der phantastischsten und vergeistigsten Werke deutscher Graphik überhaupt, als typisch nationale Kunstwerke bezeichnen. Heinrich Höhn.



Dorothea und das Jesuskind.
Holzschnitt. Um 1460.
38 : 36 mm.

Ludwig Finckh.

1.

Apothekerssohn (geb. 1876) aus dem arbeitsamen alten Reichsstädtchen Reutlingen in der Schwäbischen Alb, drei lustige Finken im bürgerlichen Familienwappen, mit halb Württemberg vervettert und stolz darauf, tüchtige Reutlinger in der weiten Welt auf dem Posten zu wissen, im Kaukasus, in Afrika, in Australien, Schwabe bis auf die Knochen und Deutscher biederster, ehrbarster Art, brudersam vertrauter Vater von vier Kindern, dem Bärbele, dem Brickele, dem Konradle und dem Hannele, in der Frau die Mutter des Mannes verehrend, von Beruf und mit der Seele Arzt, Landarzt, im letzten deutschen Dorf am Bodensee, dicht an der Schweizer Grenze, Verfasser des „Rosendoktors", von „Rapunzel", der „Reise nach Tripsdrill", dem „Bodenseher", der „Jakobsleiter": Ludwig Finckh . . .

Dem Dreiundzwanzigjährigen bezahlte ein Gönner die Druckkosten für sein Bändchen Jugendlyrik: „Fraue du, du Süße". In fünf Jahren wurden, wie Finckh erzählt, nur sieben Stück davon verkauft, und der Rest der Auflage wurde eingestampft. Kürzlich ist das Bändchen neu gedruckt worden. Sieben Jahre nach diesen knabenhaft verschwärmten, minnesängernden, nicht unsauberen und unlebendigen Versen erschien der zweite (und Finckhs gehaltvollster) Gedichtband „Rosen" gleichzeitig mit dem Roman „Der Rosendoktor" und dem Reisebüchlein „Biskra", das farbenfrische Schilderungen von Korsika und der Sahara-Oasenstadt Biskra enthält. Im Laufe der nächsten Jahre folgten dann nacheinander die Erzählungen und Romane, derentwegen uns der Dichter lieb geworden ist. Zu Anfang des Krieges kam ein dritter Gedichtband, „Mutter Erde", und daneben und nachher noch allerlei Beiläufiges: Kleinigkeiten, Gelegenheitsaufsätze, Plaudereien von sich selbst, aus der Familie, vom Schwabenland und vom Bodensee.

2.

Die Gedichte fallen nicht so sehr ins Gewicht wie die Erzählungen. Sie sind von einem Naturtalent leichthin gemacht und nicht dicht genug geformt. Auch die „Rosen", die Musik zum „Rosendoktor" — eine so galante Empfehlung ihnen auch der muntere Otto Julius Bierbaum mitgegeben hat — duften wohl, aber entblättern schnell. Nur ein Bildchen bleibt hier und da, etwa:

Abendhimmel

Tiefdunkelroter Scharlachschein
Versickerte an Wolkenreihn,
Die klar von Silber flossen.
Der Himmel war wie roter Wein.
Was mochte dort zu feiern sein?
Wer hat den Wein vergossen?

Die Hauptwerke Finckhs erschienen bei der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart, die kleinen Erzählungen „Inselfrühling" und das „Ahnenbüchlein" bei Strecker & Schröder in Stuttgart, das Geschichtenbändchen „Sonne, Mond und Sterne" bei Eugen Salzer in Heilbronn und die kleinen Skizzenbändchen „Seekönig", „Graspfeifer" und „Wiederaufbau" unter den „Zeitbüchern" ursprünglich bei Reuß & Itta, Konstanz, jetzt bei Hesse & Becker in Leipzig. Die frühen Gedichte „Fraue du, du Süße!" erschienen jetzt in einem Neudruck bei Alexander Fischer in Tübingen.

Außerdem, wenn man sich vom Menschen aus nähert, kleine Gedichte wie:

Einer Frau

Das dank ich dir:
Ein Lächeln auf dem Munde,
Die Rosen da, und hier
Die leise Wunde.

Das dank ich dir,
Ein Glück im Todeshauche:
Daß ich mich nicht vor mir
Zu schämen brauche.

In „Mutter Erde" ist zum Teil ein wurzelstarkes Fühlen für alles Schollige, was aus der Heimat, der Ehe, der Familie kommt, dazu die schönen Volkslieder aus der „Reise nach Tripsdrill", dabei aber auch manches künstlerisch Ungefüge und manches allzu Gesinnungstüchtige.

Auch was Finckh in Zeitungsartikeln zur Zeit zu sagen hat, kann in diesem Zusammenhang schnell übergangen werden, obwohl dieser Fink neuerdings am lautesten lärmt. Was hilft es, wenn ein tapferer Schwabe, der das Herz auf dem rechten Fleck hat wie selten einer, einem einstürzenden Weltgebäude entgegenstürmt mit einer Kinderpistole? Was hilft es viel, wenn ein einzelner braver Biedermann, dem alles, was er liebt, versaut und erschlagen wird, aufbegehrt und Würde, Gerechtigkeit, Verantwortung, Ehrlichkeit, Arbeitsamkeit predigt? Was in diesem Nationaldemokraten gärt, ist die Beständigkeit und Stetigkeit, nichts anderes als Treue, und: ein bißchen Sentimentalität. Aber dem großen plumpen Weltregieren, das von kühl rechnenden, seelisch unabhängigen Köpfen gemacht wird, ist nur vom Geiste aus, nicht von der Sentimentalität aus, auch wenn sie Vernunft hat, richterlich beizukommen.

In der guten Stube der bürgerlichen deutschen Seele ist der gute Hausvater Ludwig Finckh jedoch an seinem Platze, da hat er mit seinen Erzählwerken ein paar gediegene, festliche Gaben für die Feierabende des deutschen Gemütes in der Kommode. In dem „Rosendoktor", nicht von ungefähr dem Dichter des „Peter Camenzind" gewidmet, ist noch ein weniges zuviel von zufälligen und dem Ganzen nicht untergeordneten eigenen Nöten hineingetan, so daß die Rundung und die Einheitlichkeit darunter leiden. Auch ist allzuviel von Rosen die Rede und ist ein Zuviel edelmütiger Gefühlsseligkeit in diesem Liebesverzicht, so daß die frische Natürlichkeit des Erlebens in einen unnatürlichen Gang gedrängt wird. Aber schon ist der Dichter Anwalt des Guten und des Guttuns, schon hat er die Bescheidung, die er später dem „Bodenseher" anrät: zu bleiben, was er ist, freilich in dem Bewußtsein, daß er einer ist und: „etwas zu haben, was den anderen fehlt und was man auf der Welt so bald nicht wieder findet". Das Buch endet in einer Lobpreisung der Frau; Finckh wird darin mit aller Absicht, was er von Anfang an war: ein Frauenlob der Heutigen; er hat sich damit ein für allemal in die Gunst der Dankbarsten des Publikums eingeschmeichelt, und daß er ihnen mit seinen einfachen, treuherzigen, dem Volkstum altvertrauten Schwabenmädle diese Vorbilder wieder klar und liebenswert vor Augen malte, ist ein nicht geringes Verdienst. Im „Rosendoktor" versucht er das einzige Mal die Lösung eines tieferen psychologischen

Konfliktes, in den übrigen Büchern geht die Geschichte glatt und unverwickelt auf, so wie es die Leute lieben, und die Rechtschaffenheit und Ehrbarkeit werden belohnt und gesegnet. Ob „Rapunzel" oder ob die „Reise nach Tripsdrill" am besten geglückt ist, ist nicht zu entscheiden. „Rapunzel" ist ein häusliches Idyll in einem schlichten, kleinen, gemütvoll und mit surrendem Humor durchwärmten Kreis: der Mann, von dem erzählt wird, schafft sich sein Heimglück durch stille Emsigkeit, und die Liebste, der er nach dem sauberen, schmackhaften Gewächs, dem Lieblingsgericht seiner Zunge, den Kosenamen Rapunzel gibt, bleibt ihm heller Trost und Beistand auch dann, als ihm Erblindung droht (die Familienkrankheit der Finckhs). Die „Reise nach Tripsdrill" — auf dem Umweg über Afrika der Weg nach dem Glück, das im eigenen Herzen ist — ist ein Stück „Taugenichts" voll Handwerksburschen-Romantik, bodenständigem Schwabentum und rüstigem Handwerkstum: ein Lob des Handwerks, ein Lob der Heimat, ein Lob der züchtigen Ehe. Es ist so voll Melodie, daß es von Stufe zu Stufe immer wieder von selbst zu singen anfängt. Schon der „Bodenseher" ist nicht mehr so hergeweht und hingeträumt. Es wird darin ein kleines, besonntes Malerleben erzählt, das Schicksal eines Schäferbuben von der Achalm und seiner beiden Brüder. Der Bodenseher nützt redlich das Pfund seiner Gaben, er wünscht nicht mehr zu sein, als seinen Fähigkeiten gemäß ist, und auch er zimmert sich am Ende in den bescheidenen Grenzen seiner Bestimmung ein zufriedenes, nützliches Dasein; denn vor dem Herzen des Dichters gilt einer, der seine Sache gründlich tut und ihr auf den Boden sieht, mehr als ein maulaffiger Großhans. In der „Jakobsleiter" — der Geschichte eines Arztes, in der aber die Episodenfigur des alten erblindeten Großvaters ein schärferes Profil erhalten hat als alle übrigen Figuren — ist das innerliche, seelische Gespinst wieder wie im „Rosendoktor" zu sehr äußerlich mit Erfahrungsmäßigem belastet, es ist nur zur Hälfte Blüte des Dichters, zur anderen Hälfte Frucht des Berufs, von dem es darin heißt: „Ein Arzt muß Pfarrer, Jurist und Lehrer sein. Er muß die Naturwissenschaften kennen von ihrem Urgrund aus, die Pflanzen und Tiere und Steine; er muß Rechtsgelehrter sein nach dem inneren Recht, das ihm in der Brust schlägt, Seelsorger in den Verzweigungen des Gemüts, und Nachbar des Todes, denn er tritt den letzten Dingen nahe. Dazu muß er Handwerker und Arbeiter sein, mit Messer und Schere, Nadel und Faden, Hammer und Säge, mit scharfen Augen und feinen Ohren. In seinen Fingern müssen die Fähigkeiten jedes Berufs vereinigt sein." Das Beste aber auch an diesem Buch ist wie an dem ganzen Finckh das, was von innen kommt, die Gesinnung, die Grundfärbung, das freundliche Schaukeln zwischen dem deutschen Himmel und der schwäbischen Erde, die Sinnigkeit und Innigkeit.

Da heißt es immer wieder: Die Welt ist schön und gut, alles ist schön auf seine Weise; man muß nur das Rechte tun und seine Sache schaffen, dann geht's schon, und die Arbeit, ruhige, stete Arbeit, ist die beste Arznei; und wer seine Schuldigkeit tut, ist achtbar, auch die kleinen Schicksale sind nicht gering zu achten. Finckh ist der Dichter des Mittelstandes, und er unterstreicht gerne, daß er einer der entschiedenen Deutschen ist, zuallererst aber Schwabe, Reutlinger: alle seine Helden kommen von Reutlingen aus in die Welt; im geheimen ist ihm die Achalm noch immer der Nabel der Welt: „Jeder Mensch liebt den Fleck Erde, auf dem er geboren und aufgewachsen ist, und macht ihn, ob er es weiß oder nicht, zum Mittelpunkt seiner Gedanken. Je älter, je mehr." Das sind alles keine großen und doch haltbare Weisheiten. Es ist nicht ausgeschlossen, daß unter der württembergischen Gevatterschaft auch ein Schuß Verwandtschaft von Finckh zu Cäsar Flaischlens billigen, hausbackenen, indessen resoluten Lebenslehren hinübergeht: „Hab Sonne im Herzen" und „Kopf obenauf, Hand am Knauf". Es muß noch viel Kind in dem Dichter Ludwig Finckh lebendig sein, denn er verweilt noch immer am liebsten und ist am lebendigsten in Kindheitserlebnissen, und alle seine Lebensläufe berichten ausführlich nur die Werdejahre, und wenn dann die schwierigeren geistigen Konflikte der reifen Jahre kommen sollten, stehen seine Leutchen plötzlich — übergangslos — als fertige Erwachsene da, und das Buch ist zu Ende. Ein eigenes Glück muß über ihm gewaltet haben, daß er je und je von Leidenschaften so unzerpflückt und unangefault geblieben ist und nur die Frau, die mütterliche Frau, nie das Weib eine Rolle bei ihm spielt. „Wir sind so rein, als ihr uns anzusehen vermögt," sagen die Frauen zum „Rosendoktor", „so gut, als euer eigen Herz ist, und so schön, als eure Augen zu sehen vermögen. Wir sind in euch selber, aber ihr wißt es nicht." Oder stand dieser schwäbische Sinnierer so wohlbehütet in der eigenen Sonne des Glaubens an ein Ideal, daß nur die guten und edleren Spielarten zwischen Nana, Salome, Judith, Käthchen, Gretchen und Frau Regel Amrain Zugang zu ihm fanden, eigentlich nur die aus der Verwandtschaft der letzteren? In seinem „Ahnenbüchlein" ist eine der Quellen seines Wesens bloßgelegt: der Familiensinn, der Sinn für die Sippschaft, für die Herkunft, Ahnenstolz, das Gefühl: zu Hause und unter sich zu sein in einem ganzen Lande. Das weckt Liebe zu den Volksgenossen, das wirkt Verwachsenheit mit der Heimat, das fordert Verantwortungen vor sich selbst. Auch anderwärts, z. B. in dem Bändchen „Sonne, Mond und Sterne", erzählt er gerne aus der Familiengeschichte, und sieht man genau zu, so findet man allenthalben in seinen Werken hier ein Stück und da ein Stück von seinen Voreltern und Anverwandten abkonterfeit.

3.

Otto Julius Bierbaum nannte seinerzeit das, was Finckh vor vielen modernen Könnern auszeichne, „lyrisches Micheltum (man kann auch Parsifaltum sagen)": „die Ursprünglichkeit, Echtheit, Innigkeit, Lauterkeit der Empfindung". Er kennzeichnet Finckh als einen Idealisten vom reinsten Wasser. „Es ist ihm Bedürfnis, etwas zu verehren, und er kann nicht leben ohne Schwärmerei für etwas. Wofür Michel aber schwärmt, dazu bekennt er sich, dafür tritt er ein, dafür kämpft er. Dies ist das echte deutsche Micheltum, das schlaue Leute gern als Dummheit brandmarken und das nun schon so lange aus der Mode gekommen ist, daß man wohl hoffen darf, es werde sich bald wieder die Sehnsucht danach regen." Die

Worte stehen vor Finckhs erstem ernst zu nehmenden Buch, aber er ist seitdem nicht anders geworden, nur ausgewachsener.

Gibt es auch unter den Dichtern Porträtisten, Landschafter und Genremaler, so ist Finckh ein Genremaler: seine lyrisch-analytische, nicht geistig-synthetische Natur malt Szenen in musizierende Stimmungen hinein, nicht Handlung und Charakter packen ihn in erster Linie. Man kann ihn auch nicht eigentlich in tieferem Sinn einen Idealisten nennen, sein Roman ist der Roman des 19. Jahrhunderts, also materialistisch: sinnlich, stofflich, nicht geistig. Er dichtet gemalte Fensterscheiben. Es gibt Epiker, die ihre Geschichten anschirren wie ein Gespann, andere genießen sie in behaglichen Zügen wie im Fauteuil den Rauch einer eleganten Zigarette, Finckh läßt sie wachsen und pflegt sie wie ein buntes Nutz- und Ziergärtlein rings um ein wohnliches Haus. Sie sind kräftig durchwachsen mit schwäbisch gefärbtem Deutsch, unbesorglich durchgeführt in der Struktur, immer im Hinblick auf das Lebensnützliche. Jede künstlerische Leistung ist als Leistung vorherrschend ein Formproblem und also ein Willensakt. Ein Willensakt, der bedingt wird durch das Maß von Kraft, die Ansprüche an sich selbst und die Gewohnheiten der Umgebung. Wie uns alle im allgemeinen das Leben immer wieder vor Entscheidungen stellt, wo es an unserer Entschlossenheit liegt, ob wir uns in die Breite oder in die Höhe entwickeln wollen, extensiv oder intensiv, so steht noch viel mehr der Dichter, der Leben gestaltende schöpferische Mensch, einmal und immer wieder vor der Entscheidung: Schöpferisches zu sagen oder Schöpfer zu sein. Das süddeutsche Phlegma geht dieser Entscheidung leicht aus dem Wege. Finckh behauptet schlechthin: der Schwabe wird als Dichter geboren, und es ist wohl richtig: in jedem Kind steckt ein Stück Dichter, aber die Schwaben sind und bleiben allzumal Sinnierer und Fabulierer. Finckh nennt die von ihm herausgegebene Anthologie schwäbischer Lyrik „Die Lerche": die Schwaben singen wie der Vogel singt, es gibt viel Volksdichter unter ihnen, und Literaten kann man dort mit der Lupe suchen gehen. Schwäbische Volkslieder singt man auf allen Gassen in Deutschland, aber das Volkslied ist ein Wildling der Poesie, und ein gutes Volkslied kann trotzdem ein nicht gar gutes Kunstwerk sein. Eine tragische Gestalt aus dem „kalten, sachlichen Norden" wie Dehmel, die nur auf die Welt gekommen zu sein schien, sich ein Leben lang zwischen Gott und Tier herumzuschlagen, wäre ein Fremdkörper gewesen in dem leidenschaftsloseren, witzloser dem Gemüthaften ergebenen Süden. Und doch hat gerade Dehmel, wie man erzählt, vor allem in seinen letzten Jahren, aus der diskursiven Art des Denkens heraus immerzu nach dem Schlichtnatürlichen getastet. Finckh hat das Einfache, das Einfältige, die gesunde, natürliche Einstellung auf das Bedürfnis des Seelischen, die jener vergeblich suchte, und ihm ist ein allzu weiter Umweg über das Intellektuale erspart, seinem Leben freilich auch die geistgebärerische Tragik fremd geblieben. Kleine Volkschaften konservieren ihr Volkstum, in einem Bauernvolk bleibt das Angestammte lang erhalten, und die süddeutsche Bedächtigkeit sorgt noch dafür, um etliche Meilensteine hinter der Entwicklung der modernen Verhirnung zurückzubleiben. Auch das Hirn ist ein Magen: die Verwöhnten lieben Pasteten, Gewürzigkeiten und Champagner, die Einfachen werden stämmig und rotwangig bei kräftigen Suppen, Gemüse und einem Stück gekochten Fleisch, nur Sonntags kommt ein saftiger Braten auf den Tisch und täglich ein verwässerter Most. Wir legen zuviel Gewicht auf Spitzfindigkeiten des Verstandes und die Gepflegtheit äußerer Formen (auch des Wortes), wir sollten wieder mehr Menschen werden. Finckh, dieser Schwabe in Reinkultur, hat gewiß geistig und gestalterisch nichts Übergewaltiges geschaffen, aber er ist ein Charakter, er ist einer der Stämmigen, ein Heimatdichter, und aus der Heimat wachsen in sein eigenes Wesen Kräfte hinein, die man heutzutage wirklich „so bald nicht wieder findet". Damit dient er den Menschen. „Sie sollen arbeiten an ihren Maschinen, aber ihnen nicht untertan sein," sagt er. „Ich will ihre Organe herauf entwickeln, ihnen den Platz verschaffen, der ihnen gebührt, den sie einmal gehabt und den sie wieder verloren haben: am Herzen der Natur."

Otto Doderer.

Die Mutter.

Aus „Rapunzel" von Ludwig Finckh.

Das Beste habe ich mir bis zuletzt aufgespart. Ihr müßt euch jetzt mit sehr lieblichen und herzlichen Gedanken anfüllen, wie man sie vor einem Reh hat, das am Waldrande grast, denn ich erzähle euch von der Mutter.

Konrad hatte das Glück, eine Mutter zu haben. Wenn alle Frauen wüßten, wie wohl es Konrad bei ihr war, sie wollten weiter nichts als Mutter sein. Denn Mutter sein heißt kleine Atemzüge hören und leichte Herzschläge, scharfäugig werden wie ein Tier des Waldes für alle Gefahren, mutig sein im stillen wie kein lauter Mann in Waffen, schaffen mit allem Blut, das einem gegeben ist, über sich hinauswachsen in allen Fähigkeiten des Wachens, Hungerns, Liebens und Handelns, vor allem aber sorgen. Mutter sein heißt in Sorgen glücklich sein. Eine Mutter ist mehr als ein Vater. Ein Vater wendet sich nach außen, in den Alltag hinein, in den Wirbel des Stromes, und wenn er nach Hause kommt, so hat er am Kinde ein Spielzeug, das ihn erfrischt, oder einen willkommenen Gegenstand der Erziehung, oder ein Gefäß für die eigenen Ideen, ein lebendiges Buch, in das er hineinschreibt, aber immer einen Ring, mit dem er funkeln kann, oder ein Spieglein, das sonnenfuchtelt zu seinem Stolze. Eine Mutter aber wendet sich nach innen; ihr Herz ist der Wirbel selber, und sie hat den Strom in sich. Das Kind ist ihr mehr als sie selbst, ein kleiner König, vor dem sie sich beugt, und den sie nährt mit der Wärme ihres Herzens. Das Kind macht die Frau zum vollkommenen Menschen.

Die heilige Mutter Bärbele barg ihre Liebe, die sie wohl gern versprengt hätte, ganz still in sich. Es ist nicht gut, wenn Kinder tagtäglich es auffällig an ihrem Leibe erfahren, sie müssen es still in sich wissen, ohne Worte und Gedanken. Es geht ein heimlicher Strom zwischen Mutter und Kind, drauf schwimmen stündlich Schifflein auf und ab, beladen mit köstlichen Gütern, wie Lächeln, Zunicken, übers Haar streichen, Hosenflicken, Blumenbringen, Füttern, Fragen und Antwort. Frau Bärbele



ließ viele Schiffe voll Gold den Strom hinunter zu Konrad, der lud sie ab, nahm Sand, Erde, Gras, Tau, Vogelsang und ließ das Schiff damit wieder stromauf. So wurden sie Kameraden, die alles miteinander teilten, was sie hatten und wußten, und sich aneinander heraufzogen wie die Rosen am Haus, zu dessen Fenster die Urahne und der Großvater herausnickten.

Das Kind gehörte der Mutter so innig wie eine Knospe dem Apfelbaum, und wenn es auch zum Vater eine Zutraulichkeit hegte, die mit scheuem Respekt untermischt war, eins war es bloß mit der Mutter. Das scheint mir weiter nicht wunderlich. Es könnte ja einem einfallen zu fragen: wer von euch beiden hat eigentlich damals das Büblein in seinem Leibe getragen, da es so klein war wie ein Grundelfischlein? Wer hat es mit seinem guten Blute genährt und mit goldenen Gedanken eingesponnen, bis es so groß war wie ein Däumling und in einer hohlen Hand grad Platz gehabt hätte? Wer hat es still in sich wachsen lassen, Beschwerden und Herzklopfen getragen und auf die Zähne gebissen um das Spätzlein, daß es munter und mächtig wurde wie ein junger Hase, und wer hat es endlich zu einem Menschlein werden lassen, so gestalt, daß es zwei braune Augen am Kopfe hatte, ein wahrhaftiges Stulpnäschen, einen roten Mund und ein rundes Kinn, daß vom Kopfe ein richtiger Hals herüberleitete zu Brust, Bäuchlein und Drum und Dran? Und wer hat die Arme und Beine angesetzt? Im Munde war ein Zünglein, an den Fingern Nägel, alles war beisammen, sauber und appetitlich nichts vergessen, und das Ganze war nicht größer als des Vaters Kopf. Wer hat dann schließlich, als das Kerlchen lichthungrig wurde und an die Pforte klopfte, leise, bescheiden, dann wild und ungebärdig, ihm ein Tor geöffnet und hat ein schmerzhaftes Wunder an sich geschehen lassen? War es der Vater oder war es die Mutter? Ich weiß den Tag noch gut. Der Vater erwachte am grauenden Morgen und hatte Zahnschmerzen, von denen er öfter heimgesucht war; er wälzte sich im Bette hin und her, besann sich auf ein Mittel, stöhnte und wollte aufstehen, um heiße Kamillenumschläge zu machen. Inzwischen war die Frau, wie es ihre Art war, still gelegen und hatte gehorcht, heraus und in sich hinein, zuweilen auch heimlich das Gesicht ein wenig verzogen oder die Finger gekrümmt. Als der Vater sich nun aus den Federn machte, sah ihn die Frau mit glänzenden Augen an und sagte: „Jakob, lauf hinüber zur Christin'; es ist Zeit."

Die Christin' half, so gut sie konnte. Das Bärbele war eine große, hochgewachsene Frau von starken Lenden, die nicht gleich umweifelte, wenn man sie anstieß; aber das muß ich sagen, der Knirps, der jetzt an ihr herumhämmerte und mit dem Kopf durch die Wand wollte, wie's ihm von Großvätern her im Blute lag, war ihr gewachsen und half ihr auf seine Weise; nicht eben zart, und mit solch einer eigenwilligen Lebenslust, daß sie insgeheim einen kleinen, stolzen Schreck bekam. Als ein schreiender Zornickel mit krebsrotem Kopf kam Konrad zur Welt.

Da lag nun die Frau, erschöpft und verwundet, aber siegreich wie ein tapferer Soldat nach der Schlacht, und der Glanz ihrer Augen war so, daß die Engel im Himmel sangen. Ihr Gesicht war hold und schmal geworden in der Ermattung, aber da sie den Buben neben sich liegen sah, schien ihr das Leben sehr glücklich und sehr leicht, alle Berge schienen ihr klein, und sie küßte in Gedanken ihre Schmerzen, damit sie ihr Büblein erkauft hatte. Ihr dämmerte es auf, daß es kein größeres Glück auf Erden gibt, als um sein eigen Blut ein neues schaffen; ein zartes Kunstwerk lag ihr in den Kissen.

Und wenn man nun den Vater fragen wollte: was hast du eigentlich bei der Sache getan, als dein Sohn zur Welt kam — er würde nichts andres sagen können als ehrlich und bescheiden: dabeigestanden. Und wenn er ein nachdenklicher Mann ist wie in unserm Falle, so würde er dazusetzen: „Aber ich habe von meiner Frau gesehen, wie man's macht, und will mir auch den Buben erkaufen. Mein Weizen blüht schon noch einmal. Jetzt gehört er ihr, das seh' ich ein; so viel wie sie kann ich nie an ihm tun. Aber später will ich mich bei ihm einkaufen mit allerhand Dingen, daß er zu einem Stücklein zu mir kommt. Die Mutter hat ein gut Teil an ihm getan. Aber ich habe noch nichts an ihm getan, daß er mir zuspringt wie ihr und eine Liebe zu mir faßt. Ich habe kein Herzklopfen, noch Beschwer, noch Schmerzen um ihn gehabt, habe ihn nicht geboren und nicht getragen; ich kann bloß um ihn und sie herumgehen und zugucken, wenn sie ihn an der Brust hat. Man muß sich alle Dinge auf Erden erwerben mit seinem Herzblut, und ich sehe wohl, es ist umgekehrt, als ich vordem gemeint habe: man muß seiner Kinder wert sein und sie sich täglich verdienen, wenn sie einem gehören sollen; und es fehlt in der Bibel ein Sprüchlein, das hätte heißen sollen: „Ehret Sohn und Tochter, auf daß ihr lange lebet und es euch wohlgehe in dem Lande eurer Kinder."

Wanderschaft.

Aus der „Reise nach Tripsdrill" von Ludwig Finckh.

Rüstig schritt Georg unter den blühenden Obstbäumen hin. Er hielt sich an der Wiesatz wie an einer silbernen Leine und nannte sie seinen braven Hund.

Er hatte Zeit. Groß und unendlich lag das Leben vor ihm gebreitet wie noch nie, heut fing es für ihn an, bis zu dieser Stunde war alles bloß Schlummer gewesen; Kinderschlaf und Bubentraum, und Rösle hatte ihn geweckt. Wird man von der Liebe geboren?

Was ist das für ein wundersames Alter, achtzehn Jahre und ein Mann sein. Tore springen auf, der Flaum sproßt auf der Lippe, Lerchen steigen, und die Dornbüsche blühen; einen Birnbaum ausreißen und, den Stamm in der Hand, wie einen großen Blütenstrauß vor sich her tragen, für die eine, die eine!

Er schloß die Augen und ging blind seine Straße, es strahlte ein inneres Licht aus ihm, das saß ihm unterm Brusttuch und leuchtete; dann öffnete er sie wieder und heftete den Blick auf die Wolken. Schwestern, die Wolken und Rösle; das war zwei-eins und heimliche Verwandtschaft, man konnte sie verwechseln; in den Wolken ging Rösle auf allen Straßen, er brauchte bloß die Augen aufzutun, so traf er sich mit ihr am Himmel; im Gehen flog ihm wie eine Flocke ein Lied auf die Lippen, das sang er hellauf und nahm es aus den Wolken; dazu



breitete er die Arme aus, als wollte er den Segen auffangen.

Ach, mein Schatz, was hab ich dich so gern.
O, wie haben es die Buben gut.
Ach, wer steckt uns Sträuße auf den Hut?
Die Mädchen, die Wolken. Drum läßt der Himmel allen
Den schönsten Stern,
Den allerschönsten Stern herunterfallen.

Ach, mein Schatz, wo küssest du mich nur,
O, wie blüht dein Mund und weißes Hemd!
Ach, was bin ich auf der Erde fremd.
Des Morgens, des Abends, da muß ich ohne Zagen
An einer Schnur,
An dünner Schnur den roten Pfennig tragen.

Den Roßberg ließ er links liegen. Als er vor Gönningen ging und die ersten Gärten aufleuchteten, zerbrach eine schmetternde Musik seinen Gesang und nahm ihm das Lied vom Munde; ein Hochzeitszug kam die Querstraße herunter, das Brautpaar voran; Kinder in grünen Schürzen und farbigen Röcken trugen Girlanden darüber, gefolgt von hübschen jungen Leuten, die Blumensträuße in den Händen drehten; alte Männer und Frauen in weißen Haaren machten frohen Beschluß. Georg erreichte so geschickt die Kreuzung, daß er sich bloß anzuschließen brauchte, um inmitten eines festlichen Gedränges im Takt zu marschieren; selber wie ein Freiersmann gelaunt, reihte er sich der bräutlichen Gesellschaft ein und wurde aufgenommen und mitgerissen; ein lachendes Mädchen bot ihm einen Strauß, den er teilte und halbpart zurückgab; seine Hälfte steckte er zu dem Buchenzweig an den Hut; aber vor dem Wirtshaus, als die Musikanten sich seitwärts stellten und mit kleinen Schritten auf der Stelle traten, um einmarschieren zu lassen, warf er den Hut in die Luft, rief Dank und Ade und fing ihn im Weiterlaufen auf; dazu stahl er der Musik sein Lied wieder ab.

Ach, mein Schatz, wo ist die Welt zu End?
Oh, so halt du 's Tüchlein vor den Mund.
Ach, was lauf ich mir die Füße wund
Des Sommers, des Winters; die Lerchen alle können
Am Firmament
Ihr Ziel nicht und ihr Himmelsflugloch kennen.

Das war ihm jetzt grade zupaß gekommen an diesem Glückstag, eine Samenhändlershochzeit, und daß es Gönninger waren, das freute ihn noch am meisten. Die Gönninger, das waren auch so Leute nach seinem Herzen; sie zogen Zwiebeln und Samen in ihren Gärten und trugen sie als Handelsware in aller Herren Ländern herum, schon lange, ehe es eine Eisenbahn gab; der erste Mensch, der Kolumbus in dem neu entdeckten Erdteil entgegentrat, das sollte kein Schwarzer, sondern ein Gönninger gewesen sein; sie wußten, wie es draußen zuging in der Welt und waren auch bloß schwäbische Bauersleute, sommers zu Hause an der Grabschaufel und im Winter auf Reisen; und die Geschichte mit dem jungen Floh von der Schulbas konnte nicht ganz stimmen, sonst wären die Gönninger nicht jedes Jahr, das Gott gab, wieder hinausgezogen in die Weite, die alten wie die jungen, und sie hatten Blut geschmeckt.

In Bronnweiler trank er ein Glas Milch und unterzog den Pfennig im Beutel einer genaueren Betrachtung; es war ein Kupferstück wie andere auch, Rösle hatte es nur blankgeputzt; aber ihm war, er müßte es unter Hunderten herauskennen, er wußte nicht woran; weil sie es auf der Brust getragen und in den Fingern gehalten hatte. Ein Glückspfennig darf, wenn er verschenkt ist, nicht mehr um den Hals getragen sein wie ein Ring oder ein Kreuz. Das ist keine Kunst und Weibersache; er muß unter dem anderen Geld im Beutel liegen und Tag für Tag in die Gefahr genommen werden; wer ihn ausgibt, dem stirbt Glück und Gut; wer ihn behält, dem wächst er sich zu Dukaten aus; darum taugt er für Männer, die einen Schatz haben, und es ist besser als ein Strumpfband oder eine Locke. Georg glaubte gern an seine Kraft; ein Verliebter muß einen Gegenstand haben, an dem der Hauch der Geliebten hängt, und der ihn in der Ferne mit ihr verbindet; Georg meinte, indes er seine Betrachtungen anstellte, Rösle bei sich sitzen zu sehen, und empfand in der Luft den feinen Geruch ihrer Haare wie von einem Zweigchen Rosmarin.

Es war Mittag geworden, als er weiterging, und über Gomaringen stand die Sonne schon hoch.

Ein neuer Ausblick tat sich ihm auf in alle Weiten mit Dörfern und dunkeln Bergzügen. Das war nun schon der Schwarzwald. Wo würde er auch heute übernachten? Die Eltern schliefen im warmen Bett; der Vater schnarchte, die Mutter seufzte noch ein Stündchen und legte sich dann aufs Ohr, und Rösle — das schlief nicht; das dachte an Donau und Glückspfennig und Wolken und Unterwegs, und wie er so über sie hinstreichelte und ihr die Zöpfe zurechtlegte aufs weiße Bett, da sang er schon träumend mit halber Stimme vor sich hin:

Die Handwerksburschen haben's schön,
Sie brauchen nicht zu Bette gehn;
Der Himmel spannt sein hohes Dach,
Die Erde ist ihr Schlafgemach,
Ja Schlafgemach.

Den Bauernmädchen kann's gescheh'n,
Daß sie zu tief in Himmel sehn;
Da schauen sie an Gottes Platz
Auf goldnem Stuhl den fernen Schatz,
Ja Schatz.

Das tut nicht gut, das ist nicht recht,
Gib acht, daß nicht die Leiter brech;
Steig runter, lieber Schatz, geschwind,
Es blast ein frischer Morgenwind,
Ja Wind.

Leg dich aufs Gras, leg dich aufs Feld,
Der Herrgott hat sich aufgestellt,
Er ist im Zorn und hebt die Hand,
Ach Gott, schlaf du im Grabenrand,
Ja Grabenrand.

Vor lauter Singen und Denken war Georg, ohne es zu merken, von seinem glitzernden Führer abgekommen und fand sich erst wieder zurecht, als er durch ein schmuckes Dorf schritt. An einem Giebelhaus, dessen Tür weit offen stand, hielt er mit einem Ruck still, denn in dem Öhrn sah er einen alten Mann mit weißem Bart, der eine ihm unbekannte Hantierung übte; er hatte einen Klumpen geballter Erde auf einer kreisenden Scheibe sitzen und bewegte behutsam die Hand daran auf und ab. Es war wie ein Scherenschleifersrad, aber nicht hoch und auf die Kante, sondern auf die Fläche gestellt,



und statt der Messer und Scheren schliff der Alte Dreck. Ein Blick auf ein hohes Wandbort, das von rohen Gefäßen vollstand, belehrte Georg, daß er es mit einem Töpfer zu tun habe; und schon war unter seinen Fingern ein rundes Gefäß aus der Erde gewachsen.

„Da seh ich doch auch einmal im Leben, woher unsere Suppenschüsseln und Mostkrüge stammen," redete er den Alten an; „Ihr habt ein schönes Handwerk."

„Es tut's," meinte der andere bescheiden; „ich bin zufrieden; ich drehe Topfscherben für die Gönninger und Blumengeschirr; willst du mir helfen? Mein Gesell ist neulich davongelaufen, es pfingstele ihm im Blut, da muß ich alle Arbeit allein ausführen; hast du's pressant? Verschlägt's dir was, bei mir anzuhalten?"

„Gar nichts," reckte sich Georg, „ich habe Zeit; ein Tager achte kann ich schon einstehen; da bin ich nicht so weit von daheim weg für den Anfang und kann was Neues lernen; dazu lauf' ich auf der Welt herum. Was ist das für ein Ort?"

„Dußlingen."

„Und den Roßberg seh ich auch gern von der anderen Seite zum Abgewöhnen. Daß man aus Dreck so saubere Schüsseln machen kann! Meiner Lebtag hätt ich das nicht gedacht. Was muß ich tun?"

„Ablegen und den Handschlag geben", sagte der Töpfer erfreut und streckte ihm die schwere Hand hin; dabei ersah Georg eine ganze Stube voll farbiger Vasen und Häfen mit runden Bäuchen und Schnauzen, die eine Bestimmung für Wasser und Blumen verrieten; es war ihm heimelig unter der schnurrigen Gesellschaft, er ließ sich gern auf die Bank nötigen und legte den Ranzen darauf.

„Wozu soll ich mich verhatzen und gleich an der ersten schönen Neuigkeit vorbeijagen wie nicht gescheit? Das will ich mir in Ruhe ansehen; hier ist Tripstrill," sagte er aufatmend; „laßt mich an die Drehscheibe."

Es ging aber nicht so einfach mit der Wissenschaft, wie er es sich gedacht; die Scheibe mußte mit den Füßen gerollt und das Gefäß mit sorgender Hand gebildet werden, es gehörte Übung und ein besonderer Fuß- und Handverstand dazu, der nicht auf den ersten Anlauf herauswollte; zwar ließ der alte Wittel ihn wirtschaften wie er wollte. „Zeigen kann man's einem nicht; es muß es jeder von selber merken;" er warf einen Batzen Lehm auf den Haufen; „in den Fingern und im Ballen sitzt's nicht, das sieht bloß so aus, man muß dem Lehm seinen Odem einblasen; der erste Töpfer war Gottvater."

Aber Georg geriet in Eifer und Schweiß und gewann heillosen Spaß an der Kunst. „Was bin ich für ein alter Esel gewesen," schalt er sich und schlug sich vor die Stirn, „daß ich mich so lang an die Wagnerei gehängt habe; grobschlächtiger kann's keine Arbeit geben; das da ist wie Gold dagegen." Und er ließ die Räder schnurren. Am Pfingstsonntag fiel es ihm auf die Seele, daß er schon drei Tage in Dußlingen war und noch keinen Gedanken heimgelassen hatte; morgen würde das halbe Land auf der Nebelhöhle sein, es konnte zufällig ein Bekannter vorbeikommen und die Nachricht von seinem Aufenthalt nach Hause zetteln; das wäre ihm nicht recht gewesen; er mied die Richtung, aus der er gekommen, und stieg im nahen Birkenwald umher. Da ergab sich eine Fülle zukünftiger Arbeit; der Meister besaß eine Lehmgrube im Tal, es mußte Letten geschafft werden als Vorrat zum Auswintern; der Ofen war über die Festtage geheizt, und Georg löste den Alten ab, zu schüren und die Temperatur zu überwachen; das mußte gewissenhaft geschehen; zwanzig Grade zuviel, und der ganze Brand war kaputt, man konnte ihn auf die Straße schmeißen; ein kleiner Luftzug beim Feuern, so schlug der Rauch in die Glasur; das gab Nacht- und Tagwachen mit Zumerken und Aufpassen, und ehe er sich's versah, waren drei Wochen ins Land gegangen; schon gelang ihm ein einfacher Topf oder ein Teller, und weil in den umliegenden Ortschaften Oefen zu flicken und Herde zu füttern waren, so wurde er allgemach mit der Behandlung der Rauchfänge und Kamine vertraut. Ganz im Hintergrund sang oder läutete aber immer wie ein kleiner Waldvogel ein froher Gedanke in ihm, dem er oft wie im Traum Antwort gab; seine Finger kneteten Herzen und irdene Ringe, er malte und brannte sie mit kräftigen Farben, und einmal versuchte er ein Tintenfaß zu formen; er schrieb aber nie heim. Es war ausgemacht, daß er nur die höchsten Feiertage anmerken sollte, und der Vater hätte schon aufgelacht, wenn er den Poststempel herausbuchstabierte; er hörte ihn schon frohlocken: „In den Kaukasus hat der Prahlhans wollen und hockt jetzt in Dußlingen drüben; ich hab mir's wohl gedacht; saubere Häfen werden's sein, in die er dort guckt; er springt beim nächsten Wolkenbruch wieder heim; Potschamber und Untertassen, das hätt er bei uns auch haben können, dazu hätt er keine vier Stund weit laufen müssen. Der ganze Unterschied ist, daß er fremd Brot ißt und den Roßberg von hinten sieht; er soll nur in Dußlingen bleiben, dort soll's noch mehr so Latsche geben wie ihn; den Dippel sollt man ihm bohren." Aber er gönnte dem Vater die Schadenfreude nicht; er sah auch nicht bloß Roßberg und Alteburg, sondern das Tübinger Schloß und den Zollern; hinter ihm lagen die hellen Albberge und die Kindheit, und vor ihm das dunkle Unbekannte, das ihn zog und lockte; heut formte er Krüge und Töpfe und konnte sich kein Genüge tun an der schönen runden Kunst; morgen würde er Stelzen laufen und doch noch früh genug in den Kaukasus kommen. Er hatte Zeit.

Von Berlin nach Bamberg.

(Eine Rede in Worms.)

Daß ich von Berlin nach Bamberg fahren mußte, kam durch eine Vortragsreise: ich wollte aus meinen „Dreizehn Büchern der deutschen Seele" vorlesen, und da lag Bamberg zwischen Berlin und München, wie ein vergessener Edelsitz zwischen zwei Bahnhöfen liegt. In Berlin war ich zuletzt im Herbst 1917, in Bamberg nur einmal im Winter 1905/1906 gewesen; die Reichshauptstadt kannte ich seit einem Vierteljahrhundert, an Bamberg hatte ich nur die Erinnerung eines nebelsonnigen Wintertages.

Mir war viel gesagt worden von dem äußerlichen Verfall Berlins, und wenn ich allen Berichten hätte glauben wollen, standen am Kurfürstendamm öde Fensterhöhlen



und Unter den Linden war Gras durch den Asphalt gewachsen. Ich fand, um dies vorweg zu sagen, am Potsdamer Platz ankommend, das gleiche hastige Durcheinander, den Asphalt Unter den Linden blank gerutscht wie immer von den Gummirädern der Autos, Wertheim gefüllt bis unters Dach mit Waren und warenhungrigen Menschen; nur die Lichtfülle am Abend hatte bedenklich nachgelassen, und die Friedrichstraße war durch die restlose Ausbohrung ihres Untergrundes noch schauriger geworden. Sonst boten die Straßen das gleiche Schaubild sinnloser Hast, und als ich vom Denkmal des Alten Fritz gegen das Schloß und das Zeughaus hinauf sah, lag die preußische Prachtstraße in ihrer Gelassenheit da, als ob es niemals einen November 1918 gegeben hätte. Nur die Hauptwache war verödet, kein Wagnersignal tönte in den Lärm, und im Hintergrund stand gottverlassen der Protestantendom, den schon Friedrich Wilhelm IV. zur Zeit des schlesischen Weberaufstandes plante, den aber erst Wilhelm II. als sein Denkmal aufführen konnte.

Innerlich freilich war einiges geändert: im Zeughaus erzählten Anton von Werner und Genossen noch immer die Ruhmestaten der preußischen Kriegsgeschichte und Bronzestandbilder hörten ihnen zu, aber die Siegestrophäen waren sichtbar gelichtet; im Kronprinzlichen Palais hatte sich die jüngste Gegenwart der Nationalgalerie einquartiert, und das Kaiserliche Schloß war eine Wallfahrtsgelegenheit der Neugierigen geworden, weil eine Filiale des Kunstgewerbemuseums im oberen Stockwerk das Prachtportal Eosanders für ein Eintrittsgeld geöffnet hielt.

Zu den Neugierigen gehörte ich auch; ich muß gestehen, von all den kunstgewerblichen Schätzen in den Vitrinen sah ich wenig genug, um so eifriger waren meine Blicke, ein Schaubild kaiserlicher Pracht mitzunehmen. Der kaiserliche Protestantendom und das Begas-Denkmal vor dem Portal — wie konnte um den schlichten Greis jemals solche Aufdringlichkeit geplant und aufgerichtet werden? — gaben zwar einen bösen Vorgeschmack; aber immerhin gehört das Berliner Schloß äußerlich zu den großen und würdigen Bauwerken der Welt, und schließlich hatten vor Wilhelm II. auch andere Leute darin ihre Ordensfeste gefeiert. Wirklich, der marmorne Aufgang — seiner Läufer entledigt — führt nicht übel zum Weißen Saal hinauf; ich denke mir wenigstens, daß dies der große Ecksaal ist. Er hat, so heißt es, unter Wilhelm II. eine Erneuerung erfahren, aber als Raum ihr standgehalten; wie es sich mit der Erneuerung der weiteren Räume verhält, weiß ich nicht: jedenfalls bin ich — auch in Versailles nicht — in meinem Leben selten so übel gewandelt wie durch diese übervergoldete Pracht. Erst im allerletzten Raum — er ist wieder ein Ecksaal und soll, wie mir ein Aufseher zuflüsterte, als ich erlöst in seiner Ruhe stand, von Joachim II. stammen — fand ich die Besinnung wieder; sonst bin ich taumelnd durch diese königlich-kaiserliche Pracht gegangen.

Als ich wieder Unter den Linden hinaus kam, stand dort noch immer das Denkmal des Alten Fritz; es hat einen überladenen Sockel, aber auch der wirkt, von vorn gesehen, schlank und richtig zwischen den Bäumen unter der wohlvertrauten Silhouette des Königs. Für mich war es in diesem Augenblick ein Ruf, nach Sanssouci hinauszufahren, das Gehäuse eines andern Hohenzollern zu sehen. Das habe ich am nächsten Tag getan, und ich segne noch heute diese Stunden. Zwar ist es nicht mehr wie einst, da man still die einzigen Terrassen hinaufsteigen und von einem schweigenden Führer begleitet die Räume durchschreiten konnte. Auch Sanssouci ist eine Sehenswürdigkeit geworden und ein Wallfahrtsort besonderer Art. Hunderte sammeln sich vor dem Garteneingang und warten, schubweise eingelassen zu werden. Die Führer sind nervös und die Wartenden ungeduldig; es geht lärmend zu in den Räumen des einsamen Königs, lärmend und hastig, wie unsere Zeit ist. Man sieht die Bibliothek — o diese köstliche Grabkammer des Geistes —, den überkuppelten Speisesaal — dem entzückenden Steinboden werden die Wallfahrer bald das Mosaik ausgetrampelt haben —, man steht im Zimmer Voltaires, ehe man dachte, und geht hinaus ... nun wie ein Tempelschänder.

Erst draußen auf der Terrasse fand ich mich wieder aus dem Kino dieser Eindrücke, aber da blieb ich eine stille Stunde; denn die Wallfahrer rennen, vor Toresschluß noch das Neue Palais abzumachen. Ich hatte die Einfachheit aus dem Kronprinzenpalais und den Reichtum aus dem kaiserlichen Schloß in einem gesehen, aber aus dem Geist der Bildung geboren. Schlichter kann kein König wohnen, als es dieser Hohenzoller tat, und erlesener kann kein Reichtum sein als der seine. „Nach den Angaben des Königs von seinem Baumeister Knobelsdorff erbaut!" hatte der Führer verkündigt; ich mußte an den Protestantendom und ach so viele Dinge denken, die nach den Angaben Wilhelms II. gebaut sind, und schmerzlich lächeln über diese alles könnenden Fürsten. Aber ich hatte die Federzeichnungen Friedrichs zu seinem Sanssouci wohl im Gedächtnis, flüchtig und dilettantisch aufs Papier geworfen und dennoch: alles, was danach durch Knobelsdorff Wirklichkeit wurde, war schon darin. Viele Schlösser stehen im Abendland und manche von ihnen habe ich gesehen; keines, das sich mit Sanssouci messen könnte. Denn dieses allein hat sich ein Fürst gebaut, der — o Einsamkeit — auch darin ein Einziger war, daß ihm das Reich der Bildung zu Füßen lag: Machthaber alle, gute und geringe, dieser allein war König!

Reichswaisenknaben kamen die Treppen herauf zur Wallfahrt, als ich hinunterging, feldgrau gekleidet, und ich dachte an die Uniform des Königs im Zeughaus, die meine Augen wie ein Heiligtum im gläsernen Schaukasten gesehen hatten; denn stärker als in irgendeinem Denkmal steht die Gestalt des hageren Greises darin gebildet. Er war ein Preußenkönig im Soldatenrock und wohnte in Sanssouci; er schlug die Schlacht bei Roßbach, daß Deutschland aufjubelte, und sprach deutsch wie ein Feldwebel spricht; er liebte Voltaire und kannte Lessing — seinen Bruder — nicht; er lobte Gellert und polterte zornig über den Götz: er war ein Franzose, weil er ein Fürst seiner Zeit blieb — nur Maria Theresia war auch darin sein Widerpart —, aber er war es im Soldatenrock! Dieser Soldatenrock muß in Sanssouci hinein gedacht werden, und alle Sentimentalität hinaus, die Friedrich Wilhelm IV. mit seiner bayerischen Elisabeth hinein brachte: dann hat man den ganzen Preußenkönig, der sich der großen Koalition wehrte, der nicht nur Siege



gewann, sondern auch den Sieg behielt, und — weil er ein Meister in der Beschränkung, also wahrhaft groß war — in Sanssouci statt auf St. Helena starb.

* * *

Als ich am Abend müde und warm nach Berlin zurückkam, verließ mich der Mann im Soldatenrock nicht: Warum mußte er in Sanssouci wohnen? Warum mußte der wahrhaft einzige König von Preußen in seiner Sprache und seinem Umgang Franzose sein? Und als ich anderen Morgens an der griechischen Säulenstellung des Alten Museums vorbei gegen das Tempeltum der Nationalgalerie ging, dem das Denkmal eines romantischen Königs entreitet, spann ich den Faden weiter: Warum mußte es sein, daß wir mit aller Befreiung von Weimar doch nur zum Klassizismus und mit der Romantik von Jena zum Nazarenertum kamen? Warum endigte Meister Eckhart im Pietismus und Luther in der Orthodoxie? Warum geriet alles deutsche Wesen so bald in Verstrickung? Und war doch Eckhart und Grünewald, Dürer und Bach, Kant und Goethe, Schiller und Kleist, Mozart und Beethoven, Luther und Bismarck!

Die Nationalgalerie konnte mir keine Antwort darauf geben. Sie ist ein unfreundliches Heim für die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts; und alle Wühlarbeit Justis hat es nicht fertig gebracht, daß mehr als einige Bilder im richtigen Licht hängen. So waren es keine schönen Stunden für mich, als ich, von Seitengemach zu Seitengemach irrend, die deutsche Malerei suchte und sie lange nicht fand. In den köstlichen Kammern Menzels wurde mir klar: das einzige Bild seiner Zeit, das ihn überstrahlt, das einzige Bild, um das sich eine Ruhmeshalle der neuen deutschen Malerei bauen ließe, die „Frauen in der Kirche" von Wilhelm Leibl waren nicht da. Sie hängen in Hamburg, weil Lichtwark zugriff, als Tschudi anderen Modernitäten nachging. So wie die Nationalgalerie heute aussieht, ist sie mit all ihren großen und kleinen Nummern, mit ihren Berühmtheiten von gestern, heute und morgen doch nur eine deutsche Verlegenheit. Einzig im Dachgeschoß wird eine klare Sprache gesprochen: nicht in der Kammer der Nazarener — die katholisch wurden, um die protestantische Episode der deutschen Malerei zu schaffen —, sondern hinter dem langen Gang in der halbdunklen Sammlung Grönvold mit dem einzigen Waßmann, mit Jansen und Rohden. Wer sich hier die Bilder von Runge und D. K. Friedrich hinzudenkt, der hat die einsame Plattform, wo sich die deutsche Kunst im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ganz auf sich selbst besinnen wollte und nicht zur Auswirkung kam. Von hier aus hätte ein gerader Weg zu den „Frauen in der Kirche" führen können statt dem Umweg, den Leibl und Thoma, Menzel und gar erst Liebermann über Frankreich, den Marces, Böcklin und Feuerbach über Italien nahmen, indessen ihr deutschester Nachfahre Ferdinand Hodler sich in der welschen Schweiz auf eigene Faust bemühte. Und so brachte mich die Nationalgalerie doch auf den Weg zu einer Antwort: Von dem einzigen Menzel abgesehen, dem der Spötter von Sanssouci Glück brachte, haben alle deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts, die den Nationalschatz an wirklich deutschem Gut mehren wollten, zeitlebens oder doch bis ins Alter in der Verbannung gelebt, weil das deutsche Volk zu taub und genügsam mit schlechten Dingen war, die guten zu sehen. Darum — weil der deutschen Kunst im neunzehnten Jahrhundert der Lebensboden fehlte — ist eine Nationalgalerie deutscher Kunst nicht möglich, ohne daß die Absenker fremder Kunst darin eine wesentliche Rolle spielen.

Die jüngste Erweiterung der Nationalgalerie im besagten Kronprinzenpalais hat vor diesem Ergebnis kapituliert, indem sie Liebermann, Slevogt und Corinth um ein französisches Kabinett hängte und diese Dreiheit mit allerlei Dingen umgab, die heute Markt- und Modewert haben, aber zu einem beträchtlichen Teil doch nur Spreu unserer sogenannten Internationalität sind. Ich muß die Ketzerei aussprechen, daß mich — trotz Cézanne, den ich als großen Meister verehre, und trotz Manet, dessen Gartenbild eine so echt französische Malerei ist, wie ich mir eine deutsche wünsche — eine kleine Landschaft von Steinhausen am meisten interessierte, die im Treibhaus dieser Modernität wie ein Stiefmütterchen zwischen Gladiolen aussah. Es ist mir kein Zweifel, daß sehr viel von diesen Bildern einmal in die Gänge und Speicher verschwindet, wohin die ehemaligen Paradestücke der Nationalgalerie gewandert sind. Und so wiederhole ich den Rat eines klugen Mannes: der Staat kaufe an und gebe Aufträge, soviel er Wände und Gelder hat, aber für die Aufnahme in ein Museum lasse er die Zeit sorgen, sie entledigt sich gewissermaßen von selbst ihrer Überflüssigkeiten.

Den Beweis dieser gar nicht kühnen Prophezeiung lieferte mir das Kaiser-Friedrich-Museum mit seinen altdeutschen Bildern, von denen kaum eins überflüssig ist, die meisten wertvoll und viele Herrlichkeiten sind. Freilich, hier hat es die Auswahl nicht allein gemacht: die Zeit der alten Kölner, Schongauers und Grünewalds, Holbeins, Dürers und Cranachs war auch in der Kunst unendlich größer und einheitlicher, weil wir damals eine Kultur als Zustand, nicht nur als Sehnsucht oder verrenkte Absicht hatten. Ob nicht auch damals Einzelne in der Verbannung lebten, weiß ich nicht; jedenfalls hatte ein Genie wie Grünewald augenscheinlich zeitlebens Aufträge, und Holbein ging wohl durch andere Dinge als Not nach England. Daß wir danach unsere Meister vergaßen, so daß wir von den alten Kölnern wie von all den deutschen Bildnern vor ihnen kaum einen Namen wissen, hat mit ihrer Geltung in der eigenen Zeit nichts zu tun. Wichtiger als diese Frage ist mir auch die andere: wie kam es, daß von dieser Großzeit der deutschen Kunst Jahrhunderte lang nicht einmal mehr eine Anregung blieb?

Ich weiß wohl, daß die Lasurmalerei der alten Meister — die eigentlich keine Ölmalerei in unserm Sinne war, als deren Erfinder wir fälschlich die Brüder van Eyck preisen — von einem anderen malerischen Handwerk, der Malerei mit deckenden Ölfarben abgelöst wurde; ich weiß auch, daß wir Deutschen an dieser neuen Wendung der Malerei, die mit der barocken, d. h. malerischen Kunstempfindung Hand in Hand ging, zunächst wenig Anteil nehmen konnten, weil wir uns damals angeblich um Gottes willen dreißig Jahre lang zerfleischten — als der große Krieg vorüber war, hatte seine Brandfackel den Träger der Kunst, das Bürgertum vernichtet, die jetzt mit ihren Galerien und Hofmalern Pfleger der Kunst



wurden, die deutschen Fürsten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts lebten im Glanz von Versailles und waren nach ihrer Bildung Franzosen, wenn auch nur *einer* in Sanssouci wohnte — ich frage trotzdem: wie kam es, daß im ganzen neunzehnten Jahrhundert, wo die deutschen Maler nacheinander nach Italien, Holland und Frankreich pilgerten, sich Anregung, aber auch die Rezepte ihrer Nachahmungen zu holen, nicht wenigstens in den staatlichen Kunstschulen ein Abglanz der alten Herrlichkeit aufleuchtete, wo es doch keine Malerei der Welt zu größerer Klarheit und Kraft und farbigen Herrlichkeit gebracht hat als damals die deutsche? Warum waren wir uns so gestorben, daß wir jedes fremde Vorbild, nur das eigene nicht, anerkannten? Und warum sind wir es noch?

Wer die Frage verstärkt hören will, steige in die unteren Räume des Kaiser-Friedrich-Museums hinunter, wo die Glaskästen mit den rheinischen Elfenbein-Schnitzereien aus dem neunten und zehnten Jahrhundert stehen, und wo ihnen gegenüber die schwäbische Holzgruppe: „Christus mit Johannes" aufgestellt ist: wer da an das Elend der deutschen Bildhauerkunst im neunzehnten Jahrhundert, an unsere Kirchhöfe und Denkmäler denkt und nicht schamrot wird, hat unser Volkstum nie gespürt.

Nun wohl: ich selber bin andern Tags zu den Ägyptern gegangen, die mir bekannt und vertraut sind, seitdem ich vor einem Vierteljahrhundert im Louvre zuerst ihre Granitmassen bestaunte. Sie sind heute schon wieder die Mode von gestern, weil unterdessen die Negerplastik eine abendländische Kunstquelle wurde; aber die Mode ist ja nur den Ihrigen ein Tyrann. So konnte ich einen Vormittag lang außer mir sein: Diese eingeritzten Figuren auf den Sarkophagen, kaum mehr als Linienspiele, diese messerscharfen und doch so weichen Reliefs, diese Götter- und Tierfiguren, diese Bildnisköpfe zu betrachten, heißt wahrlich ins letzte Geheimnis der Kunst sehen. Als ich danach zu den Griechen kam, zwar müde und auch wohl befangen, fror meine Seele und ich mußte an die Flötenspielerin auf dem Sarkophag in den römischen Thermen denken, um nicht über ihren Naturalismus erbittert zu werden. Es ist eine seltsame Sache um die Natur in der Kunst; gewiß, sie allein lebt in den Sinnen des Künstlers und die Kunst hat keinen anderen Lebensgrund; aber nur *ihre Ahnung* scheint dem Künstler zugänglich, will er näher zu ihr, zerreißt der Schleier. Das Geheimnis der Kunst scheint im tiefsten an die Naivität, d. h. an die Jugend gebunden zu sein; und da wir mit all unserm gelehrten und raffinierten Bewußtsein alt zu sein scheinen, lautet die Frage für uns: ob das Geheimnis der Jugend letztem Bewußtsein, also der Weisheit doch wieder lebendig werden kann? Dann wären die Ägypter also sehr jung oder sehr weise, die Griechen alt oder der Weisheit noch nicht reif gewesen? Mit dieser Frage aber, das wußte ich genau, war mein eigenes Volk vor ein Tribunal gestellt, das im Zwang unseres geschichtlichen Augenblicks gar nichts zu bedeuten scheint und doch die Wage der Ewigkeit über uns hält.

* * *

So kam ich — ein Dichter, der seinem Volk aus den „Dreizehn Büchern der deutschen Seele" vorlesen wollte — von Berlin nach Bamberg im fränkischen Land; und da sollte mir eine Antwort werden. Zu meinem Glück war es dunkel, als ich durch das neue Bahnhofsviertel hinein ging, so daß ich am andern Morgen mitten in der alten Stadt erwachte und gleich ihr Häusergewinkel sah. Ihre Lebensluft ist barock, nicht das Barock der fürstlichen Schlösser, sondern der Bürgerhäuser mit den übergestülpten Dächern, die überdies gar nicht breit und behaglich, sondern altfränkisch verwinkelt dastehen. Wenn nicht überall von den nahen und fernen Hügeln die ragenden Kirchen und Schlösser hinein sähen, würde man die Gassen eng und kurmelig finden. So kommt man bald über die alte Regnitzbrücke durch das Rathaustor, sieht unten am Fluß das malerische Schauspiel von Klein-Venedig, und auf einmal steht man oben auf dem Domplatz, wo man nicht weiter zu gehen vermag. Denn hier ist heiliges Land; nichts außer einem prinzregentlichen Reiterdenkmal stört den Blick, und über das sieht man hinweg, weil es zur Straße gehört; die Straße aber hat hier ihr Recht verloren. Selbst die Residenz steht mit ihrem hohen Flügel nur wie ein bescheidener Turmbau da; wie glänzend hat hier der Baumeister des Grafen von Schönborn die Aufgabe gelöst, sein weitläufiges Schloß hoch gegen den Dom vorspringen zu lassen und ihm doch ehrfürchtig seine Reverenz zu erweisen! Wer hier nur einen Augenblick an die Umgebung der rheinischen Dome, etwa die des Kölner Domchors, denkt, der weiß, was ihm in Bamberg begegnet ist.

Es war einer von den späten Oktobertagen, wo die dunstige Luft des abgedeckten Himmels von Milchschaum erfüllt scheint, als ich da oben stand und ein sanftes Erinnerungsbild mit unsagbarer Gegenwart füllte. Nichts an dem alten Dom ist auf den ersten Blick hinreißend schön, wie etwa die Fassade des Straßburger Münsters oder das Getürm und Gemäuer des Limburger Doms über den Schieferfelsen der Lahn. Was ich nach dem Geflatter der Berliner Straßen zuerst wohlig aufnahm, war vielmehr die königliche Ruhe dieses Platzes über den Dächern von Bamberg. Nur dann und wann ging jemand schräg gegen die Residenz hinauf, und es war mir, als sähe ich jedem den Zweck seiner Schritte an, während dies das eigentlich Beunruhigende an einer Großstadtstraße ist, daß all diese Menschen, Pferde und Autos ganz sinnlos durcheinander rennen und durch eine fremde Ursache, wie etwa den Spazierstock in einem Ameisenhaufen, aufgeschreckt scheinen.

So ging ich vorerst einmal langsam um den Dom herum und nahm seine schwarzgelben Portale wie schöne Landschaftsbilder auf, mich wohl hütend, durch irgendeinen zudringlichen Blick ihr und mein Geheimnis zu stören. Dann trat ich durch die obere Seitenpforte ein und war mit einem einzigen Augenaufschlag geborgen. Wer kennt nicht die Gefahr und Furcht, daß wir in unserer modernen Welt nichts Schönes anblicken können und schon fährt einem die plumpe Faust einer Störung in die Augen? Hier fällt die Furcht ab; denn eine kühne Hand hat diesen Dom von allem gesäubert, was ihm spätere Jahrhunderte antaten. Ich hatte gelesen, daß es der Baukönig Ludwig war, und ich habe ihn trotz seiner Loladichtungen dankbar gegrüßt. Denn, gestehen wir es doch ein: die Kirche, deren Geist diese Wunderhallen baute, hat auch den Ungeist beigebracht, sie mit späteren Zutaten

zu verballhornen, so daß die meisten alten Kirchen als Schaukästen unerträglicher Geschmacklosigkeiten auf eine Tempelreinigung warten. Die ist im Dom zu Bamberg schon geschehen, und als ich den gutgläubigen Führer danach klagen hörte, daß all die schönen Barockaltäre nun drüben im Michaelsberg oder sonstwo ständen, habe ich ihn recht wie ein Schelm angeblickt, der seinen Gewinn heimlich in der Tasche hat*).

Viele werden den Bamberger Dom länger und besser kennen als ich; auch kann ich hier keine Kunstbeschreibung anfangen: Ich sah die Schatzkammer — drei Kaisermäntel Heinrichs II., den die Kirche den Heiligen genannt hat, obwohl dieser letzte der sächsischen Kaiser mehr im Sattel saß als irgend ein Hohenstaufer, das tausendjährige Leichentuch eines Bischofs, das elfenbeinerne Kruzifix, die gestickten Dreikönige darunter, oder wars an der nächsten Wand? Derartige Dinge im sauberen Tageslicht beieinander zu sehen, ist auch ein Märchen aus Tausend und eine Nacht — ich sah das Chorgestühl und den rätselreichen Sarkophag des Papstes Clemens; ich sah das Grabmal Heinrichs des Heiligen von Tilmann Riemenschneider, wenigstens die Reliefs an den Seiten, und bedauerte, nicht groß genug zu sein, auch die Grabplatte oben darauf sehen zu können; ich hörte die vergessenen Pfeiler ohne Traglast altes Bauschicksal erzählen; ich war in der Krypta mit dem burgmäßigen Brunnen; und dann ging ich zurück zu dem Reiter, der seinen Kopf für unsere kläglichen Hundertmarkscheine hergeben mußte, weil er augenscheinlich der schönste und bedeutendste in Deutschland war. Ich glaube, er ist es auch, und die Geldscheine können ihm nichts schaden, wie Bismarck die Bilder im Kladderadatsch nichts geschadet haben. Und dies ist sicher, kein Denkmal der Welt kann schöner und würdiger an seinem Platz stehen — obwohl ein Reiter in einer Kirche ein tolles Stück und außerdem dieser Platz nur ein Notbehelf ist, weil er draußen nicht, wie geplant, unterkam —, und kein Künstler hat das Problem eines reitenden Menschen — auch Donatello und Verrocchio nicht, obwohl die ein richtigeres Roß machen konnten — so überzeugend gelöst wie dieser unbekannte Bildner eines unbekannten Fürsten im Dom zu Bamberg. Mögen sie beide unbekannt bleiben, sie haben ihren Lohn dahin: einer ist durch den andern in die Ewigkeit eingegangen.

Um die Ecke hinter dem Reiter steht an den äußeren Chorschranken die berühmte Heimsuchung mit den Gestalten der Maria und der Elisabeth; wer die gefrorenen Wasserfälle gotischer Gewandung liebt, kann daran seine Verzückung haben, und wie trotzdem die herrlichen Weibgestalten griechengleich darunter sichtbar sind: mein Auge kam nicht fort von dem so dämonisch lächelnden Engel rechts hinter ihnen, der mich plötzlich und mit einem freudigen Schrecken an die Katzen- und Götterköpfe, an die unsagbar innig bewegten Hände und Füße der ägyptischen Sarkophage erinnerte. Da erkannte ich, daß der Reiter nicht einsam war; und ich meine damit nicht nur die wahrhaft überirdische Gesellschaft draußen an den Pforten, die ich nachher mit Anbetung sah; ich meine auch nicht die so seltsam aufblickende Stifterin am Dom von Naumburg oder das Mädchen von Radolfzell im Freiburger Museum: ich meine, daß damals, als diese Dinge geschaffen wurden, das Geheimnis der Kunst zum andernmal lebendig war — wie bei den Ägyptern und ihnen unergründlich ähnlich, — daß in jenen deutschen Zeiten Jugend oder Weisheit im tiefen Sinn gewesen sein muß.

Nicht aus der Gotik ist das Wunder geschehen; sie wollte ja die Masse auflösen in Licht und Leichtigkeit, sie behängte auch die Steinmassen ihrer Gestalten mit den Reflexen des immer neu an den zerknitterten Gewändern gebrochenen Lichts: tief aus der deutschen Bauweise, die wir romanisch nennen, weil die römischen Mönche die Kunst des Steinbaus mitbrachten, kam die Fassung dieser Figuren, die nicht Licht und Leichtigkeit, sondern lebender Stein sind. Niemand soll mir von dem Lächeln sprechen, das diese Gesichter tragen, das aus dem Himmel kommt, statt sich hinein zu sehnen, und dadurch weltfern von der gefrorenen Inbrunst gotischer Gewandträger ist; niemand soll mir die Gebärden preisen, die an der Unsagbarkeit stumm geworden sind und mit tausend Worten nicht bewegt werden können: nur das Geheimnis will ich schauen, daß Stein dasteht, wie er im Berg stand, durch keine Künste entweiht, und dennoch Mensch und Tier, mehr noch als dies, Erscheinung über aller irdischen Wirklichkeit, offenbarte Ewigkeit ist.

* *
*

Irgendwo in einer Kunstgeschichte habe ich die törichte Bemerkung gelesen, die Figuren der sogenannten Adamspforte am Dom zu Bamberg seien interessant als ein früher Versuch der deutschen Bildhauerkunst, das Nackte darzustellen. Nun, dieser Versuch ist gleich bis zur Meisterschaft gelungen; ich brauche nur an das vorgestellte Bein der Eva mit dem spitzen Knie zu denken, um zu wissen, wie wenig sich an wirklich plastischem Gefühl mit diesen Gestalten messen kann. Wir sind ja in unserer Kunstbetrachtung und -empfindung nicht so persönlich frei, wie wir glauben; jeder gehört mit seinem Urteil und seinem Genuß seinem Zeitalter an, und die Zeitalter selber sind in einer ewigen Bewegung, die wir Entwicklung nennen, in der jeder Einzelne gewissermaßen nur eine Zelle ist. Wollte man die Richtung der abendländischen Entwicklung, also das europäische Ideal der Kunst seit diesen Figuren mit einem Wort umschreiben, so müßte man es leider Naturalismus nennen, d. h. die mögliche Naturnähe war seitdem die eigentlich treibende Kraft aller bewußten künstlerischen Bemühung. In der Malerei wollte die Fläche Raum werden und ruhte nicht, bis sie das Raumproblem mit allen Künsten des Lichts von Giotto bis zu Cézanne brachte; in der Bildhauerkunst war das Ziel der abendländischen Entwicklung durch die Griechen gewissermaßen schon an den Anfang gestellt: sie hatten, die edle Einfalt ihrer Frühe vergessend, den denkbar vollkommensten Naturalismus erreicht und bis zur Manier entwickelt; alle Nachahmung, von der Winckelmann seinem Zeitalter die einzige Möglichkeit versprach, „groß, ja unnachahmlich" zu werden, mußte mißlingen; nicht nur, weil sie Nachahmung, sondern auch Nachahmung eines Irrwegs war. Was uns heute an den Ägyptern so anzieht, ist eben dies, daß sie abseits vom

*) Damit ich recht verstanden werde: Ich meine nur die Tempelreinigung von der Geschmacklosigkeit, nicht etwa den Schulmeistersinn des 19. Jahrhunderts, eine historisch gewachsene Baumasse um eines Stiles willen zu reinigen, wie es z. B. im Dom von Münster geschah.



Naturalismus in der Jugend oder Weisheit blieben, körperliche Erscheinungen nicht aus dem Material allein — wie man kunstgewerblich eine Zeit lang sagte —, sondern aus einer visionären statt gelehrten Kunstanschauung zu bilden. Hierin haben sie Nachfahren und Erbhalter, nicht Nachahmer also, in der mittelalterlichen Plastik des germanischen Kulturkreises gefunden, wie sie nun an den Portalen und Steinwänden zu Bamberg und anderen Orten dasteht, jenes Schmuckwort, das Winckelmann auf die Griechen prägte: edle Einfalt und stille Größe! eher verdienend.

Von dieser Einfalt und Größe sind die Gewandfiguren der Gotik schon der Anfang eines Abfalls, der über Renaissance und Barock zum Klassizismus Thorwaldsens führte und im akademischen Gips des neunzehnten Jahrhunderts die letzte Banalität erreichte, sofern das bronzene Panoptikum des Berliner Begas-Denkmals nicht noch eine tiefe Niederung bedeutet; daran sind sogar die frei herunter hängenden Seilenden naturwahr ausgefranst modelliert. Gegen eine solche Vervollkommnung des Naturalismus ist freilich Negerplastik eine Erholung; aber warum sollen wir nicht auch in der Kunst unsere Augen wieder zu den Bergen heben dürfen, von denen uns Hilfe kommt? Jugend oder Weisheit jener hohen Zeit gingen uns verloren; und da Jugend — wie das Lied sagt — nicht wiederkehrt, kann uns nur noch Weisheit helfen. Was aber ist Weisheit? Jedenfalls mehr als Vielwissen, aber auch nicht jener Intellektualismus, in den wir das moderne Leben eingetaucht sehen: Weisheit ist bewußte Einfalt, nicht gespielte, also Sicherheit der Seele nicht nur in ihrer ewigen Herkunft, sondern auch in ihrem vergänglichen Gehäuse, d. h. in ihrem Instinkt.

„Hilf dir selbst, so hilft dir Gott!“ Dieses rasche Schillerwort birgt den tiefen Sinn, daß der Einzelne nur aus sich selber die Stärke gewinnen kann, „die dem Schicksal gewachsen ist“. Auf den Künstler angewandt heißt dies: nur wenn zwischen ihm und der Natur nichts Fremdes mehr steht, d. h. wenn er sich durch keine fremde Form beirren läßt, seine eigene Anschauung darzustellen, kann er Kunst schaffen, können in Wahrheit Schöpfungen, also Erscheinungen, entstehen, die keine Naturnachahmung, vielmehr selber Natur sind. Solange noch Jugend, d. h. naive Sicherheit der Instinkte da ist, scheint sich diese Schöpfung zwangsläufig zu vollziehen; mit dem Bewußtsein geht sie verloren, um nur in Weisheit, d. h. in bewußter Rückkehr zum Instinkt wieder möglich zu sein. Das ist der Weg aller seelischen Vollendung; das Weisheitwort Jesu steht als Wegweiser davor: „So ihr nicht werdet wie die Kinder, ihr werdet nicht ins Himmelreich kommen!“ Das ist auch der Wegweiser zur Kunst. Es fragt sich nur, ob er nicht doch nur ein Ideal, praktisch genommen, eine Täuschung ist; denn wenn er einen rechten Weg zeigte, wäre die Jugend nicht nur schön, wie das Lied singt, sondern sie kehrte auch wieder.

Hier ist nun der Punkt, wo der Expressionismus unserer Tage, den viele von uns nur als einen Verfall der Kunst ansehen können, sich als der rechte Weg anpreist. Die nur seine Mode mitmachen, haben hier wie sonst in der Kunst nicht mitzureden, obwohl dies gewöhnlich die Schreier zu sein pflegen; zwischen ihnen und der Natur steht das Rezept und Vorbild derer, die sie nachmachen. Einer oder einige von ihnen müssen aber wohl den Weg zur expressionistischen Kunst aus ihrer Anschauung gefunden haben; und ihnen ist zuzubilligen, daß sie die Gefahr der Naturnachahmung, in der wir die europäische Kunst verfangen sahen, erkannten und zu sich selber zurückkehrten; mit welcher Rückkehr dann tatsächlich der Beginn einer neuen Kunst, einer neuen Jugend und Weisheit zu datieren wäre. Es fragt sich nur, wieweit Instinkt, d. h. naive Sicherheit der Seele und wieweit intellektuelles Raffinement der Antreiber war, wieweit sie kinderhaft die Welt neu sahen oder nur kindisch taten? Und gerade an dieser entscheidenden Stelle ist dem Expressionismus aus einem Verteidiger ein Kritiker und böser Ankläger geworden. Kein anderer als Wilhelm Worringer hat jüngst einen Vortrag über den Expressionismus zum Druck gegeben, den er in München sozusagen vor Eingeweihten hielt. Darin bestreitet er dem Expressionismus eben den Instinkt, aus dem er allein berechtigt sein kann: er nennt ihn eine Kunst des Alsob, d. h. der Geste — oder, wie ich verdeutliche — des Nursotuns!

Diejenigen von uns, die sich blindlings darüber freuen, daß ein Geist vom Rang Worringers einer ihnen verhaßten Kunstrichtung eine solche Abfertigung erteilt, müssen freilich auch die Konsequenz seiner Darlegung hinnehmen: daß nämlich nicht nur dem Expressionismus als der stärksten künstlerischen Bewegung unserer Zeit, sondern dieser Zeit überhaupt der Instinkt zur großen Kunst abhanden gekommen sei, sodaß uns Spätgeborenen nur eine Kunst des Alsob, der Geste, des Nursotuns möglich wäre, und zwar aus unserer Allzubewußtheit; weshalb einem aufrichtigen Geist dieser Zeit die Resignation allein zugänglich wäre, zu welcher Resignation sich Worringer dann auch mit kluger Begründung bekennt.

An einer Stelle seiner Schrift nennt Worringer das Buch, dessen Schatten sichtbar über ihm liegt, als der „Untergang des Abendlandes“; damit ist bekanntlich keine Katastrophe, sondern ein organisches Verlöschen und Absterben des Kultur- und Lebenskreises gemeint, dem wir angehören. Ob wir diese Spenglersche Lehre als Lebensgift oder Schlafmittel bezeichnen, damit bleibt doch ihre unheimliche Macht bestehen, weil sie die eigentliche Konsequenz der naturwissenschaftlichen Anschauung ist, in der wir modernen Menschen nun einmal groß wurden. Sie ist auch durchaus mehr als Zweifel, sondern zunächst eine tiefe Gläubigkeit: alles ist Natur, alles ist organisch und steht unter dem Gesetz des Werdens, Seins und Vergehens! Ob der Einzelne in diese Natur Gott einsetzen will, bleibt ihm überlassen; jedenfalls hindert ihn nichts an dieser Lehre daran, und somit lautet ihre letzte Konsequenz: alles ist in Gott und geschieht aus ihm; der Einzelne ist ihm wie Sand am Meer, und ein Volk wie eine Düne, die sein Wind morgen verweht. Das aber ist jenes In-Gott-ruhn, das ist die anscheinende Überlegenheit asiatischer Religion und ihre geheimnisvolle Anziehung für uns Abendländer von heute, die wir eingestandenermaßen nicht nur in unserer hochgerühmten Zivilisation, sondern auch im Hochmut des Menschengeistes, in unserm Individualismus, in unserm Protestantismus gescheitert sind, weil, wie es heißt, Luther und Kant den Krieg verloren haben. Asien



über uns! steht auch in der Spenglerschen Lehre geschrieben, und ihre Auswirkung ist Fatalismus. Vor diesem Fatalismus scheint unser Schillerwort: „Hilf dir selbst, so hilft dir Gott!" nur eine Hirtenweisheit. Im Fatum ist das Schicksal der Völker wie das des Einzelnen prädestiniert, wie die Theologen sagen; wer sich dagegen sperrt, sperrt sich nur gegen Gott: Gott denkt nicht daran, ihm zu helfen! Der Einzelne soll sich in das Unabänderliche fügen, um in dieser Fügung die allein mögliche Glückseligkeit des In-Gott-ruhns zu erlangen.

Brauche ich noch zu sagen, wie lebensgefährlich diese Lehre für uns Deutsche heute ist? Wir sind allein unter den Völkern der Erde — die ihre Machtstreitigkeiten unter sich haben wie zuvor, die aber einig sind im Willen, uns für immer, oder doch für lange zu hindern, ihre Geschäfte zu stören — wir stehen zwischen Moskau und Versailles, d. h. vor der Menschheitsentscheidung, ob das Haus des Unrechts, wie Pestalozzi es nannte, weiter bestehen oder ob endlich Gerechtigkeit die äußere und innere Ordnung unseres Lebens bestimmen soll: dort ist unsere alte Existenz vernichtet, und hier wird uns das Ziel gezeigt, eine neue zu erringen! Wir aber greifen nach den Strohhalmen einer uns wesensfremden Lehre, um uns retten zu lassen: von Buddha bis zum trüben Okkultismus unserer Tage scheint der deutschen Seele jedes Schlafmittel recht, das ihr an der Entscheidung vorbei hilft.

Und nun kann ich die Frage beantworten, die ich von Berlin nach Bamberg brachte: Was uns heute geschieht, ist vom ersten Tag unserer Geschichte an das deutsche Schicksal gewesen; und nur ein Tor kann fragen, ob unser zwiespältiges Wesen — denn wir sind das zwiespältigste Volk unter allen Völkern der Erde — eine Folge dieses Schicksals ist, oder ob unser Schicksal daraus kam; denn Schicksal und Wesen sind eins! Wir wissen wenig von unserm Anbeginn in der abendländischen Welt, aber in der germanischen Göttergeschichte steht schon der Zwiespalt geschrieben: zwei Göttergeschlechter, die Asen und Vanen, lösen einander ab. Ziu, der Gott der leuchtenden Fülle, wird von Wodan, dem Gott der Unrast, überwältigt, aber beide Göttergeschlechter bleiben und sind einander vergeiselt — die Asen den Vanen mit Hoenir, die Vanen den Asen mit Freya und Fro — bis die Götterdämmerung sie beide vernichtet und der Starke von oben wieder die Urgewalt der Einheit über sie stellt.

Und wie ihre Götter, so sind die germanischen Menschen zwiespältig von Anbeginn an: indessen die gotischen Völker die Springflut der Völkerwanderung über das Abendland bringen, sitzen die Sachsen unbewegt als ein freies und friedliches Bauernvolk da. Beiden aber sind uralte Gebräuche und Einrichtungen heilig, die nur aus einer hochstehenden Kultur erklärlich sind und darauf schließen lassen, daß wir in den geschichtlichen Germanen Reste einer durch eine elementare Katastrophe versprengten Kultur vor uns haben. Die Reste sind stark genug gewesen, in Sparta, Athen und Rom die Wiege der abendländischen Menschheit zu schaffen, bis mit Byzanz doch wieder das Morgenland siegte. Als die gotische Springflut Byzanz ersäufte, rettete sich das römische Weltreich in neuer Gestalt, sein Pontifex maximus brachte das morgenländische Christentum über die germanischen Völker. Seitdem ist unser Zwiespalt, deutsche Christen zu sein, d. h. wir sind geistig in unserer Herkunft abgeschnitten und haben das Reis einer uns wesensfremden Religion zur Baumkrone der abendländischen Menschheit treiben müssen, die danach die ganze Erde überschattete.

Jahrhunderte lang ist aus den Schleusen der Klöster und Mönchsschulen das Gewässer der lateinischen Bildung über die germanische Herkunft geflossen, bis sie ersäuft und im gläsernen Sarg der lateinischen Bildung für immer begraben schien. Aber mit Eckhart, dem Meister von Köln, zerbrach der gläserne Sarg, die deutsche Sprache stand wieder auf in seiner Predigt, und was wir als das Mittelalter preisen, ist der gotische — d. h. der germanische — Sieg über die Lateiner, der in den Domen, den Bildergestalten an ihren Pforten und den Marienliedern seinen ewigen Lobgesang hat. Als danach der Humanismus unsere Bildung noch einmal in den gläsernen Sarg legen wollte, zerschlug ihn die deutsche Bauernfaust. Nur war, der die Bauernfaust führte, Martin Luther, Augustiner sein Leben lang; so behielt das Morgenland doch wieder sein Recht: das deutsche Gewissen stand auf gegen Rom, aber es hielt mit dem Evangelium die jüdische Bibel in Händen; Abraham und die zwölf Söhne Jakobs, Moses und die Propheten wurden der deutschen Bildung die vertrauten Jugendgestalten, indessen Siegfried und Dietrich von Bern, Hildebrand und Hagen in der Sage verschwanden, aus der sie erst im neunzehnten Jahrhundert wieder künstlich erweckt werden mußten. Und als sich das deutsche Volk auf dem Opferaltar des Dreißigjährigen Krieges um eine Entscheidung verblutet hatte, in der das deutsche Gewissen auf beiden Seiten mißbraucht wurde, war aus dem blühenden Garten des Mittelalters ein Kirchhof geworden; das Reich, darin wir das Kaiservolk über den Völkern gewesen waren, lag im Flickwerk der Fürsten; die Fürsten aber wurden in der Sonne von Versailles, die mit Ludwig XIV. über dem Abendland aufging, Franzosen. Zum drittenmal war die deutsche Seele in den Sarg einer fremden Bildung gelegt, bis ihr die deutsche Bürger- und Bauernschaft in Bach und Kant, Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven endlich zum eigenen Dasein verhalf.

So steht der Zwiespalt über uns Deutschen vom ersten Augenblick an, da wir uns kennen; aber der Zwiespalt hat uns groß gemacht unter den Völkern des Abendlands, weil er den Bogen des Schicksals über uns spannte. Denn nicht Wohlfahrt ist der Sinn unseres Lebens, im einzelnen nicht und nicht in den Völkern, sondern Erfüllung unseres Wesens aus seinen größten Möglichkeiten. Der einzige Kleist, dem sein Dasein zwischen tiefster Verzweiflung und höchstem Aufschwung hinrauschte bis zum selbstgewählten Tod, wiegt das vermeintliche Glück von Tausenden auf, die ihr gemächliches Dasein in einen friedlichen Sarg brachten; und Goethe ist nicht deshalb größer, weil er es zu einem geruhigen und geehrten Alter brachte, sondern weil er bis zuletzt aus der gleichen ungeheuren Spannung das Glück der Entscheidung in der Hand behielt. Nicht weil ihm mehr Leistungen als andern gelangen — das Gut seiner wirklich bis zur Vollkommenheit gelungenen Dichtung ist nicht so groß, wie es scheint — sondern weil er die Span-



nungen des größten Zwiespaltes aushielt und fruchtbar machte für sich und sein Volk und die Menschheit: darum ist er der größte Deutsche.

Freilich, und das bringt uns endlich die Antwort: ein Volk in seiner Gesamtheit, und sei es das größte, besteht aus der Masse der Kleinen; und genau so weckend, wie eine große Spannung für die Großen ist, so lastend kann sie sein für die Kleinen, weshalb wir denn auch in keinem anderen Volk einen solchen Abgrund befestigt sehen zwischen den unverhältnismäßigen Leistungen seiner Großen und der unverhältnismäßigen Gleichgültigkeit der Kleinen. Ein Volk wird groß, wenn es den Großen gelingt, die Kleinen mitzureißen; das ist uns einmal geschehen, als der Zwiespalt zwischen Kaiser und Kirche an unser Lebensgefühl ging, als Groß und Gering sich an der gleichen Spannung entzückten, deutsche Christen zu heißen: das deutsche Mittelalter ist die Krönung dieses Ereignisses und die Reformation seine zu späte Entladung. Als der Dreißigjährige Krieg die Reformation, die deutsche Erhebung, begrub, waren der geistigen Entscheidung längst soviel selbstsüchtige Absichten beigemischt, daß ein anderes als dieses grausame Schicksal nicht möglich war. Das Volk in seinem Instinkt war betrogen; es konnte danach der Befreiung von Weimar und Jena nicht folgen, weil zwischen seinem Pietismus und der französischen Bildung der Fürsten keine Beziehung, und also auch keine Spannung mehr war. Wohl hat es noch einmal eine lebhafte Wallung an den schwarzrotgoldenen Vaterlandsgedanken gesetzt, aber die Gründung des Reiches kam nicht in der Paulskirche, sondern durch Blut und Eisen in Versailles zustande. Als danach die Wohlfahrt kam, fand sie keine Spannung mehr als die der Wirtschaft; das Lebensgefühl der großen Zeiten schien erloschen, bis es im August 1914 in einer Ahnung seines Verfalls und in der Hoffnung einer Erlösung aufrauschte.

Seitdem scheint es in nichts verronnen, und die uns den Instinkt zu einer geistigen Erhebung absprechen, können meinen, im Recht zu sein. Denn eine solche Erhebung ist nötig, damit überhaupt wieder großes Dasein und damit die Möglichkeit großer Kunst sei. Daß Eckhart lehrte, daß Gotik wurde und in Grünewald ausklang, ist eine organische Einheit, und wahrhaft große Instinkte, d. h. Seelenkräfte, waren notwendig, daß diese Einheit wurde. Ob dergleichen wieder möglich sei, ist eine Frage, die weder Spengler noch sonst ein Historiker beantworten kann, obwohl es beliebt ist, aus der Vergangenheit Zukunft zu prophezeien und damit allzu billige Verkünder der ewigen Wiederkehr zu sein. Zwischen dem Geschehenen und dem Ungeschehenen steht die Gegenwart als die Unergründlichkeit des Lebens. Es ist nicht schwer, darzulegen, warum die neue Reichsherrlichkeit uns von Versailles nach Versailles führen mußte; aber wer will sagen, wie das Versailles nach einem weiteren halben Jahrhundert aussehen wird?

Dies wissen wir allein: nichts in der Welt ist Zufall! Alles Geschehen in der Natur ist Notwendigkeit, alles Geschehen in der Menschheit Schicksal. Schicksal heißt aber nicht, daß Götter mit uns ihr Puppenspiel treiben, wie es die Alten dachten, sondern daß wir — vorbestimmt oder nicht — unseres Glücks oder Unglücks eigene Schmiede sind. Was der Mensch sät, wird er ernten! steht in der Schrift. Auf uns als Volk angewandt heißt dies: unsere Kinder und Kindeskinder werden mit der Erbschaft rechnen müssen, die wir ihnen hinterlassen; und wir, das ist jeder Einzelne von uns! Wer Gläubigkeit trägt, der sät sie; und wer Zweifel trägt, der sät ihn auch! Wer nicht glauben kann, daß wir den Instinkt zu einer Erhebung noch besitzen, verringert diesen Instinkt um die Wirkung seiner Worte; und wer Zweifel daran überwindet, hilft den Instinkt bauen. Daß Goethe so groß und frei dastand, war eine Ernte unseres Volkes, daran Tausende tapfer und treu trotz aller Erniedrigung gesät hatten; denn als Goethe geboren wurde, war der Kirchhof des Dreißigjährigen Krieges erst ein Jahrhundert alt. Und wer will sagen, daß unser Zusammenbruch diesem Kirchhof gleich käme!

Hilf dir selber, so hilft dir Gott! Nackt und unerbittlich steht das Schillerwort vor unserer Not da; und dies ist unsere Entscheidung, ob wir es fatalistisch als Hirtensweisheit belächeln oder die tiefe Gläubigkeit darin erkennen wollen. Ihre Seligkeit war, in Gott ruhn; unsere wird sein, Gott tun! So lasse ich in meinem Pestalozzibuch den Glauben des Abendländers gegen die morgenländische Gläubigkeit sagen; und hier in Worms, wo Luther einmal sein deutschestes Wort sprach, muß ich hinzufügen, daß es der deutsche Gott ist, den ich also bekenne. Nur im Einzelnen kann er gefunden werden, wo ein Wille gegen den Fatalismus aufspringt zur Tat, wo der Einzelne nicht mehr in der Hingabe sein Glück, sondern durch die Fragestellung seines Glücks — das von jeher dem deutschen Mut verächtlich war — im tiefsten Instinkt seine Erfüllung sucht. Gewiß ist alles in Gott, aber es ruht nicht in ihm, sondern es wird; nicht im ewigen Sein zu vergehen, sondern im ewigen Werden zu sein, ist der Sinn unseres Daseins, mit welchem Dasein wir Erdenkinder allein am ewigen Leben teilhaben können. Und wenn alles vorbestimmt und ewige Wiederkehr ist, so gewiß auch mein tiefster Instinkt, mein Wille, weil sich erst in ihm die Vorbestimmung vollendet.

Das ist es, was ich den deutschen Gott nenne; und wenn ich darin kein Tor, sondern in Übereinstimmung ziemlich mit allen bin, die wir unsere Dichter und Denker nennen, so habe ich nicht nur unserer Kunst, sondern dem deutschen Dasein überhaupt die Lebensfrage gestellt. Vermögen wir nicht mehr, ihn zu bekennen, so ist freilich Asien allein unsere Rettung, so müssen wir auch auf den Instinkt der großen Kunst und dann besser der Kunst überhaupt verzichten, um fortab in der Resignation müde Genießer und Bestauner dessen zu sein, was einmal Wirklichkeit wurde, weil die große Gläubigkeit in uns war. Dann aber ist, was mit diesem Weltkrieg über uns kam, kaum noch ein Schicksal, nur noch eine verdiente Strafe und eine letzte Vernichtung. Dann ist es doch nur ein Puppenspiel der Götter, daß sie gerade dann, als wir untergingen, das Glück einer großen Spannung auf uns warfen.

Unsere Jugend hat das Wunder dieser ewigen Neuwerdung begriffen, die freudigen Herzens alle Sicherheit äußerer Wohlfahrt hinter sich wirft, die das, was im August 1914 nur ein Aufschäumen war, als dauernden Zustand wahrmachen möchte: eine Schicksalsgemeinschaft, die um ihrer Freiheit willen mit Tod und Teufel zu



ringen bereit ist. Diese Freiheit aber hat sie im deutschen Sinn als sittliche Pflicht begriffen: frei sein, heißt ihr nicht mehr, tun dürfen, was wir möchten, sondern tun wollen, was wir müssen! Von allen Gütern und Mächten des Lebens traut sie allein ihrem Instinkt, der solcher Freiheit und Pflicht der einzige sichere Lebensgrund ist; unserer Erfahrungen lacht sie. Da sie die Jugend ist, glaubt sie der Weisheit sicher zu sein.

Wir Alten, die wir an den Untergang des Abendlandes denken und uns des Instinkts zur großen Kunst, also zum großen Leben verlustig fühlen, haben wohl einen Jungbrunnen nötig, um aus unserm allzuklugen Bewußtsein, dem Todfeind des Instinkts, wieder zur Weisheit zu kommen, darin, wie wir sahen, die Jugend uns wiederkehrt. Wo anders könnten wir diesen Jungbrunnen finden als in der großen Kunst unseres Volkes, darin unser Instinkt Jugend und Weisheit in einem, also unsere Unvergänglichkeit ist! Was wir einmal waren, steht darin stärker und wahrer geschrieben als in jeder Geschichte, und auch, was wir sein müssen, um nicht taube Nutznießer einer großen Erbschaft und, wie es uns droht, Enterbte zu sein. Das habe ich erfahren, als ich von Berlin nach Bamberg kam; so ist mir der Vormittag im Dom ein Jungbrunnen geworden. Hilf dir selbst, so hilft dir Gott! stand mit goldenen Lettern an seinen Steinwänden geschrieben. Nur aus solcher Gläubigkeit kann wieder deutsches Leben, kann einmal wieder vielleicht das Reich werden, das wir seit einem halben Jahrtausend verloren.

Wilhelm Schäfer.

Gesungene Dichtung.

(Einleitung zum Oratorium Maria.)

In meiner dramaturgischen Schrift „Zum Drama und Theater der Zukunft" (Leipzig 1921) habe ich auch einen Aufsatz „Das Schauspiel mit Musik" veröffentlicht, worin ich mich gegen Richard Wagner und seinen Begriff des „Gesamtkunstwerkes" erkläre; worin ich weiter sage, daß Wagners Werke auch nur Opern seien und kurz darlege, daß die Oper überhaupt ein Kunstbastard sei, der nur Wert habe durch die *Musik*, daß, sofern wirkliche Kunstfreunde in die Oper gehen, es ihnen nur auf die *Musik* ankomme — daß vor allem Wagners philosophischer Gedanke, die Künste ergänzten sich untereinander —, wo die Möglichkeit des Worts, der Sprache, aufhöre, beginne die der Musik, wo die Möglichkeit der Musik aufhöre, beginne die der Malerei usw., falsch sei. Die Künste ständen im Grunde alle als Symbol für dieselbe Sache, hätten nur ein Gemeinsames, den Rhythmus — — —! Gleichwohl — das Theater schaffe ein „Gesamtkunstwerk", nur nicht im Wagnerschen Sinn ... durch Zusammenfassung des dichterischen Worts, der Malerei, der menschlichen Stimme und Erscheinung ... Wie es aber ein Nonsens sei, jedes Wort eines Dramas (nach R. Wagner) singen zu lassen, so *selbstverständlich* sei es, *die Stellen* des dichterischen Dramas, deren Musikalität evident sei, durch Musik zu begleiten. Ich erinnere an ältere Dramenwerke, zu denen Musik geschaffen und gebraucht wurde und wird (Sommernachtstraum, Kätchen, Faust usw.), und zeige an neueren Dramen, daß unbewußt der Zug der Zeit dahingehe, im Schauspiel mehr als früher Musik zu verwerten. Besser gesagt, es entständen in neuerer Zeit öfter Dramen, in denen Musik *nötig* sei ...

Ich knüpfe hier an, wenn ich über Oper, Oratorium und gesungene Dichtung einige Worte sagen will.

Man könnte gelehrt, gründlich, historisch vorgehen, dem Ursprung der Oper nachgehen, dem Ursprung des Lieds ... aber es würde dabei nichts Entschiedenes herauskommen. Die Entscheidungen des Menschen geschehen da nicht, wo er in eine mehr oder minder dunkle Vergangenheit horcht. Man denke an die Fülle der Theorien über den *Ursprung der Sprache*, über den uns gleichwohl keine historische Betrachtung so gut aufklärt wie die *psychologische Beobachtung des Sprachwerdens beim Kinde* ... Die Probleme selber, besonders das Verhältnis oder der Zusammenhang von Dichtung und Musik haben mich vor langen Jahren schon beschäftigt. In einigen Essays, die in Musikzeitungen und Tageszeitungen erschienen, habe ich darüber gesprochen. Heute erkenne ich, daß jene Betrachtungen nicht weit genug drangen, keine ganze Klarheit schafften — so muß ich neu beginnen, es zu sagen ...

Die innerliche Klarheit habe ich mir gewonnen. Es fragt sich nur noch, ob es mir auch gelinge, es zu sagen.

Das Problem ist dies: ein psychologisch-ästhetisches — wann, d. h. unter welchen Bedingungen (der Kunstgestaltung) es als klar, selbstverständlich erscheine, daß man Worte — singe — — und: ob das gesungene Wort etwas anderes als *Sprachkunst sein dürfte*, wobei wir voraussetzten, daß die Tongestaltung (Musik, Melodie) Kunst sei!

* * *

Alle Kunst ist restlos niemals „historisch" zu erklären. *Jede Kunst* aber ist leicht und mühelos psychologisch zu erklären aus den *Trieben* des Menschen. Aus den Gestaltungsgetrieben des Menschen (von denen der Spieltrieb, eng gefaßt, nur einer ist, weit gefaßt alle umschließt). Wenn heute durch irgendwelche Umstände alle Kunst — Dichtung, Malerei, Musik — vernichtet würde, hätten wir in 50 bis 100 Jahren eine sehr merkwürdige und wahrscheinlich sehr starke Kunst auf allen Gebieten. Die sogar gar nicht traditionslos sein würde, obwohl alle „Vorbilder" fehlen würden. Die Parallelen z. B., die immer wieder bei Primitiven, Kindern usw. zu neuen Phasen der Malerei und Dichtung entdeckt werden, besagen eben weiter nichts, als daß ähnliches Kunstwerden (also Formwerden) weiter nichts ist als ein Wachsen auf gleichen oder ähnlichen psychologischen Voraussetzungen ...

Der Mensch singt eben, das ganz kleine Kind schon tut es, und dies Singen des ganz kleinen Kindes (das ohne alle „Lehre" sich einstellt) ist beides: Rhythmus und Melodie. Auf gleicher Stufe geschieht das Sprachwerden des Kindes, das nicht nur so Wille zur „Verständigung" ist, sondern ebensosehr dichterische Plastik. Ich beobachte das bei meinen Kindern, besonders dem ältesten vierjährigen Jungen immer wieder, dies: *dichterische Plastik*. Ebensosehr beobachte ich bei allen Kindern den musikalischen Trieb, der sich vor allem im Singen (eigener Text, eigene Melodie) entlädt ...

Wo kann ein Singen der *Erwachsenen* „natürlich" und selbstverständlich sein? Wo sie in ähnlich traum-



verlorenen selbstvergessenen Stimmungen sind wie die Kinder (oder überzeitlichen Gefühls sich hingeben).

Das Kind schafft mehr oder minder zufällig seine „Kunst“, die seiner „Stufe“ adäquate. (Einzelnes davon ist immer wieder einmal so rein kristallisiert, daß man es neben Erwachsenenkunst stellen darf und muß.)

Der Erwachsene als Künstler ist auf dem Umweg über die Bewußtheit, über Leid, Wissen ... wieder „einfach“, naiv, demütig geworden und kann nun Kunst schaffen, frei von den Zufälligkeiten kindlichen Daseins, aber gleichwohl kindlichen, d. h. „einfachen“ Geistes ...

Aber nicht jeder Erwachsene gelangt einstweilen in diese reine Geistsphäre, sondern die wenigen, die „auserwählt“ sind, die wirklichen Künstler. Berufen aber sind alle. Das stehe hier zum Trost aller ... Es liegt nur an euch, ob ihr teilhabt an großer Kunst, sie ist da, vorrätig wie das tägliche Brot ... Wer eines reinen Künstlermenschen Werk aufnimmt, ist selber Künstler — wie der, welcher Gott in sich aufnimmt, Gottes teilhaft wird ...

Die große reine Kunst entsteht immer aus „frommem“ Geist. Dies muß recht verstanden werden: nicht in kirchlicher Enge. Fromm waren berserkernde Propheten, die Wort und Predigt wie Gewitterzorn übers Volk hinwälzten, nicht minder als entrückte Mystiker, die ungeahnte Geheimnisse sangen oder sprachen. Freudesingende Mädchen, tanzende Kinder, Knaben, Frauen und Mädchen nicht minder als Gloria singende Nonnen der Kirchen. Nur nichts ausschließen.

Aber: wie heitere Maskerade, gesungene Operei, entartet ist zur namenlosen Gemeinheit von Lustiger Witwe, Soldat der Marie, Csardasfürstin und Csikosbaroneß — das muß einmal mit aufbrüllendem Zornwort gesagt werden, auf daß es gefühlt und gesehen werde ...

Daß der Weg so sündhaft tief in den Pfuhl ging, daran haben Ungezählte teil. Auch die Klassiker der Musik haben unbewußt an dieser Sünde mit teil, da sie in ihren Opern, manchmal auch in ihren Liedern, die denkbar schlechtesten Texte komponierten. Das ist vor allem das „Bastard“tum solcher Werke, daß reine Musik, reine Kunst sich mit schlechtestem Wort (von Dichtung gar nicht zu reden) sich gattete. Dürfte ein Engel mit verludertem Dreckskerl sich vermählen? Ihn „retten“, daß er wieder ein reines, menschliches Angesicht bekommt, das darf der Engel — sich vermählen? Nein! Tut ers doch, so dürfen wir fortlaufen vor solcher Ehe. Nichts anderes aber taten die großen Musiker, die schlechtem, verludertem Wort die reine Muse ihrer Töne hingaben ... Gut, sie „wußten nicht, was sie taten“ ... Wir aber „wissen“ heute, für uns gilt keine Entschuldigung mehr ...

Ich sehe die Zeit, da die meisten Opern tot sein werden, vergessen, verstaubt. Wenn das reine Gefühl anderer Menschen sich entsetzt von ihnen gewandt haben wird. Die reine Musik in ihnen mag ihre Engelsflügel erheben und ohne das verluderte Wort dann in reineren Sphären leben.

Es ist so klar, daß das Wort nur gesungen werden darf, wenn es reine Dichtung ist. Die hohe Kunst kirchlicher Gesänge hätte es sagen können. Aber dichtende Pastoren waren auch da schon von Übel. Doch hatte Johann Sebastian Bach schon den Instinkt, seltener zu entgleisen. Was komponiert er in seinen hohen Werken? Das Höchste, was man denken kann: das Bibelwort, untermischt mit hehren Chorälen, seltener untermischt mit Skribentenwort.

Sagt man mir: Richard Wagner? So sage ich: seine Texte sind nicht gut. Sind keine Dichtung. Ein Gefühl in ihm war richtig: der Trieb ins Mythische! Nur ward es bei ihm doch wieder Götter- und Helden-Familiengeschichte. Oder Geschichten. Er triebs nicht ins Kosmische. Als Sprache sind seine Texte zweifelhaften Wertes. Über seine Musik habe ich hier nicht zu reden. Als Musiker war er eigenartiger Könner, wenn auch seine Opern durchaus dem Publikum als Rauschmittel dienen. (Baudelaire, der es als Haschischist wissen muß, sagt, daß er in Wagners Musik die Spuren des Opiums wiederfand.) Immerhin, wenn auch Wagners Musikwerk teilweise ein Irrtum war, so hat er doch auf diesem Irrwege Ausdrucksmöglichkeiten der Musik gefunden (besonders in der orchestralen Polyphonie), die es vordem nicht gab. Schwerer wiegt, daß er alle Nachfahren verleitet hat, ihre eigenen „Textdichter“ sein zu wollen. Selbst Strauß, der sich jahrelang davon frei hielt und sich mit einem Dichter verband (Hofmannsthal), ist neuerdings von diesem Wahn befallen. Dabei ist nichts klarer als dies: wo ein Musiker Texte komponiert, darf er nur wertvollste Dichtertexte nehmen (wie der feinsinnige Hugo Wolff das auch stets wollte und meist auch tat). Er begeht Sünde wider den heiligen Geist, wenn er Sprachmist komponiert. Kohl und Mist aber liegt in fast allen Opern vor, bis auf den heutigen Tag. (Wie aber wollten die heutigen Musiker auch noch geniale Dichter sein? Wo ein Leben fast dazu gehört, in einer Kunst reif zu werden!?) Dieser Kohl und Mist zeigt sich einerseits in der dilettantischen Sprachformung, anderseits, eng damit verbunden, auch im „Inhalte“. Insofern am liebsten ein ganz enges, kleines Geschehen, eine sensationelle oder sentimentale Liebes-Eifersuchtsgeschichte in schlechten Versen „gestaltet“ wird. Manchmal wird ein Versuch gemacht, ans Kosmische zu rühren. (Ein Beispiel: Undine von Lortzing, der übrigens ein feiner, vornehmer Künstler war.) Man möchte neuerdings schon öfter bedeutungsvoll oder sogar symbolisch sein. Aber ein Gelingen kommt nicht. Der Grund: weil einerseits der Urcharakter der Oper — heitere Maskerade — durchweg aufgegeben wurde und anderseits zur letzten Ernsthaftigkeit und Sachlichkeit nicht durchgestoßen wird. Die Oper ist eben nie eine deutsche, noch nicht mal germanische Angelegenheit gewesen. Wir sollten sie ganz und gar den Franzosen, Italienern, in Gottes Namen auch den Wienern überlassen.

Ein Singspiel — das wäre etwas im Deutschen Mögliches. Aber Dichter und Komponisten sehen ihre Aufgaben nicht. — Und werden sie vorerst auch wohl noch nicht sehen. So wenig einstweilen das Volk im ganzen gewillt ist, wieder fromm, naiv, einfach und kunsthingebend zu werden. Das alles aber ist nötig. Denn wie sollte eine dauernde Kunst entstehen, ohne daß sie wurzelt? ... Entweder es ist eine Volksgemeinschaft da — wie im Mittelalter, aus der heraus der Künstler sicher, fromm, selbstverständlich schafft und somit zu allen Volksgenossen sprechen kann —, oder (wie in Zeiten der Vereinzelung, die wir durchmachen): der Künstler muß unter



größten Mühen erst den geistigen Boden schaffen, vorausahnen, auf dem er sein Werk wachsen läßt, — so daß er ein Doppeltes zu leisten hat: Prophet und Künstler zu sein: Prophet in der Herstellung der Beziehungen (in sich und zum All), die sein Volk mal erreichen muß, wenn es heilen, gesunden, aus der Vereinzelung seiner Glieder mal zum organischen Ganzen werden will — Künstler in der Gestaltung seiner Werke auf solchem, vorausahnend bereitetem Boden . . .

Das alles aber setzt voraus: heiligste Verantwortung, höchste Zielsetzung. Kunst nicht „Unterhaltung" und „Genuß", sondern Gestaltung des Höchsten und Tiefsten. Letzten Endes wieder Kulthandlung, wenn auch nicht im Sinne der Kirchen . . .

Immer wieder: wenn die Künstler doch ihre Aufgabe sehen wollten! Zum mindesten: nicht nur „Spezialisten" ihres „Faches" oder „Genres" sein wollten, sondern Künder, Gestalter irgend einer Prophetie, eines Glaubens, eines die Menschheit erhöhenden, überhöhenden Zieles . . .

Denn wenn letztlich die Kunst nicht als Quark erkannt, der Dichter z. B. nicht als bloßer Unterhaltungsschriftsteller, als „Literat" erkannt werden soll, muß die Kunst — „religiös" — nicht im Sinne der Kirchen, sondern im weitesten Sinne, sein. Wie Faust, wie Brentano. Wie Hölderlin, Mörike, Leopold Schefer, wie heute Rilke, Mombert, Otto zur Linde unter den Lyrikern. Wie Jean Paul, Gottfried Keller, heute Wilhelm Schäfer, Rilke, Steffen, meine Legenden unter den Epikern. Wie einst griechische Dramen, wie mittelalterliche Passions- und Mysterienspiele. Wie heute Wildgans Dramen, wie Karl von Felners Märchendramen, wie meine Dramen . .

Aber, um zum engeren Thema zurückzukommen: wen packt nicht die unfreiwillige Komik, wenn in den Opern Könige, Kanzler, Helden, Priester, Weise, ehrbare Bürger, Halunken in den ernstesten Lebenslagen sich breit vors Publikum hinstellen, den Mund aufreißen und singen? Wenn Liebespaare in Momenten höchster Gefahr, wo Eile, höchste Eile not und Schweigen „dringend geboten" wäre, ein nicht endenwollendes Duett singen? Wenn Sterbende soviel Luft und Stimmaufwand dran wenden müssen, als im Leben zu irgendwelcher höchsten Leistung ausreicht? Wenn Mörder vor lauter Singen nicht zum Morden kommen, wenn Polizisten einen vierstimmigen Männerchor im Dienst intonieren — wenn Gefangene sich aufstellen und etwas vom Stapel lassen, als sei es der Gesangverein „Polyhymnia" usw. usw.

Und dergleichen ist noch das Mindeste, man kann es mit leichter Hand und Lächeln beiseite schieben. Was soll man aber zu Dingen sagen, wie „Soldat der Marie", „Csardasfürstin", „Lustige Witwe"? „Hölle von Gemeinheit" habe ich im Schlußkapitel meines dramaturgischen Buches gesagt. Das Wort eines heiligen Zornes kann nur drein schlagen: Was habt ihr aus meinen Häusern gemacht? Die der Kunst dienen sollten? Ställe schweinischer Geschäfte . . .

* * *

Wie rein, wie gut und klar steht so ein Oratorium oder eine Messe da? Bach, Händel, Beethoven. Wie beglückend, wie organisch als Kunstganzes. Kein Bastard. Christus auf der Bühne singend — die Apostel? Wunder tuend? In Welt- und Weibintrigen verstrickt (wie neuerdings in einer viel gespielten Oper)? Ekelhaft! — Im Oratorium singt ein „Solist" die Partie des Christ; die andern Solisten die der Maria, der Apostel. Dagegen ist künstlerisch nichts zu sagen. Da stehen Sänger und Sängerinnen, da steht der Chor, da sitzen die Musiker, ihrer keiner will etwas vortäuschen, was er nicht ist. Sie wollen nur Musik zu Gehör bringen. Das Werk eines Genies (sei es Bach), in dessen Traum Ungeheuerstes, Leid, Schicksal, Liebe zu tönen begonnen hatten . . . Und da spielen und singen alle diese Menschen — und die ergriffenen Hörer ahnen, fühlen hinter dem Wort und Ton — das Ungeheuerste, das Leid, das Schicksal, die Liebe . . . Sie gehen heim mit einem unendlichen Glücksgefühl im Herzen, darüber: daß es so etwas gibt. Daß man in Wort und Ton dieses vernehmen und erleben kann: wie aus dem Dort unendliche Fülle ins Hier dringt . . .

Dichtung ward gesungen. Elementarstes Wort in elementarstem Ton gefaßt. Ohne Mätzchen und Maskerade. Wie manchmal, vereinzelt im Kinderlied, im Volkslied, in einzelnen Kunstliedern.

Eine Seltsamkeit für mich, daß Dichter und Musiker keine solche Werke mehr zu schaffen sich sehnen: den Kirchen und Weltanschauungsbunden sie zu schenken, damit ihre Dogmen nicht so dürr und hart im Raum dastehen.

Denn so wenig der Priester und Pfarrer mit geistig armseligem Kanzelwort die Menschen aus Operette, Oper und Kabarett holen wird — so gewiß ist es nötig und möglich mit höchsten Kunst- und Mythusdarstellungen . . . Alle Kirchen heran! Raus denn mit dem Dogmengeschwätz, — jeden Sonntag bringen wir ein Oratorium oder Gesänge . . . bringen wir eine Legende aus tiefster Volkskunst, eine Legende von Mörike, Keller, Brentano — Musik von Händel, Bach, Beethoven —, unzähligen Musikern der Vergangenheit, die ihr nicht kennt, und auch von Mozart, Haydn, denn ihr Menschen sollt wahrlich nicht von Freude entwöhnt werden. Jeden Sonntag . . . Aber still! Wo sind die Dichter, die Musiker, die zu solchen Werken das Neue, das Zukünftige hinzuschaffen?

Sie sind nicht da. Die es vermocht hätten — Rilke, der feine Phonetiker und Musiker, und andere haben ihre Aufgabe nicht gesehen. Einzig bei Otto zur Linde gibt es Gedichtzyklen, die großen Oratorienstil haben. Die Musiker von heute wissen aber nichts davon.

* * *

Ich habe drei Bände Legenden veröffentlicht. Darin stehen eine Reihe Mariengedichte. Eines Tages fiel mir ein, daß diese Mariengedichte — zu sehr verschiedenen Zeiten entstanden — und gar nicht „historisch" oder der Geschehnisfolge nach in den Büchern stehend, ein Ganzes bildeten: eine Einheit . . . Und, beglückend der nächste Gedanke: Ich brauche nur die Gedichte in die richtige Reihenfolge zu setzen, so stehe da — ein ganz reines und musikalisches Oratorium, das sehnlich darauf warte, von einem richtigen echten Musiker in Töne gefaßt zu werden.

Ich ziehe die Gedichte aus den Büchern heraus und biete sie hier, geordnet als Oratorium „Maria" dar. —

Ob ein Musiker da ist, der es in Töne fassen mag oder kann, das weiß ich nicht. Es mag letztlich nicht einmal



darauf ankommen; wenn ich auch glaube, daß einmal eine große Musik dazu geschrieben werden wird.

Ich weiß aber, daß ich hier für Dichter und für Musiker ein Problem zeige und weiß die Wichtigkeit des Problems. Weiß auch, daß ich für deutsche Dichtung und Musik eine Wegrichtung zeige, die zu nehmen ist, weil sie im Schicksal der Kunst und der Geistigkeit des Volkes beschlossen liegt. Karl Röttger.

Der zweite Band von Dehios „Geschichte der Deutschen Kunst“*).

Knapp anderthalb Jahre nach dem ersten liegt der zweite Band des Werkes vor. Er umfaßt das Vierteljahrtausend von 1250 bis 1500, geschichtlich gesprochen die Zeit vom Untergang der Staufen bis zu Kaiser Maximilian oder Höhe und Spätzeit des Mittelalters; kunstgeschichtlich die Zeit des gotischen Stils von seiner Reife bis zu seinem Ende. Nach Jahren genommen, kaum ein Drittel des Zeitraums, den der erste Band behandelt, und doch ist dieser zweite fast zu klein für seines Inhalts gedrängte Fülle.

Auf ein paar einleitenden Seiten wird das Wesen der Epoche dargelegt. Im Gegensatz zu der vorausgegangenen Höhezeit des deutschen Kaisertums ist ihr Hauptzug das Ohnmächtigwerden des Reichs, das Starkwerden der Teile auf Kosten und zum Schaden des Ganzen. Das Bürgertum steigt empor; sein eigentlichstes Produkt ist die Stadt als baulicher Organismus; aber es trägt sein Wesen schließlich in alle Kunst hinein, auch in die der Kirche. Deren Gestaltung und Ausstattung wird weniger und weniger von den bisherigen Bauherren — den weltlichen und geistlichen Fürsten und den alten Orden —, sondern mehr und mehr von den neuen, den Bettelorden und den Bürgern bestimmt, also nicht von Mächten erster, sondern von solchen mittlerer Ordnung. Alle diese Wandlungen haben die gleiche — wagen wir das Wort: demokratische — Richtung. Nichts ist bezeichnender, als daß im 15. Jahrhundert Buchdruck, Holzschnitt und Kupferstich erfunden worden und ganz rasch zu hoher Blüte gelangt sind.

Alle großen Eigenschaften des ersten Bandes kehren im zweiten wieder: die tiefe Einsicht in den Zusammenhang der Dinge hält den Verfasser ab, der Kunst ein völlig unabhängiges Wachstum zuzuschreiben, so wenig er sie anderseits etwa aus wirtschaftlichen Zuständen oder dergleichen zu erklären unternimmt. Die umfassende Kenntnis der Denkmäler dieses Zeitraumes (deren Zahl die der vorangegangenen um ein Vielfaches übertrifft) ist an sich eine notwendige Voraussetzung; aber nur wenige hätten sie in solchem Maße gleichmäßig für die Werke der Baukunst und Bildkunst erfüllen können. Noch wichtiger als die Summe von Kenntnissen war die Fähigkeit, diese Masse in horizontalem und vertikalem Sinne zu ordnen, sie gebietsweise abzugrenzen und nach ihrer entwicklungsgeschichtlichen Folge aufzubauen und dabei auch mit künstlerischer Einfühlung dem einzelnen Werke und dem einzelnen Künstler gerecht zu werden. All dies ist von Dehio in hohem Maße und mit hoher schriftstellerischer Kunst geleistet.

Er teilt den ganzen Zeitraum in zwei Abschnitte. Der erste, von 1250 bis 1400, ist kunstgeschichtlich gleichzusetzen mit der reifen und späten Gotik. Für den zweiten, das 15. Jahrhundert, bleibt die für alle Künste anwendbare eindeutige Stilbezeichnung noch zu finden. Der Grund dieser Teilung ist, daß im 14. Jahrhundert eine internationale gesamteuropäische Formensprache herrscht, während vom Beginn des 15. Jahrhunderts an die volklichen Individualitäten wieder stark hervortraten. Dieses Jahrhundert schließt eine Kunst in sich, die man nicht mehr als mittelalterlich, aber auch nur mit großer Gefahr, mißverstanden zu werden, als Renaissance bezeichnen kann. Innerhalb jedes Abschnittes wird zuerst die Baukunst behandelt, dann die darstellenden Künste; beide jedoch nur in ihrem Wirken für die Kirche. Die profane Kunst — in diesem Zeitraum von ganz neuer und allgemeiner Bedeutung — wird im letzten Buche behandelt*).

* * *

Gleich am Anfange des Zeitraumes stehen ihre größten baukünstlerischen Leistungen. Mit starker Betonung setzt die Darstellung der Baugeschichte beim Langhause des Straßburger Münsters ein. Wer etwa hierin Tendenz oder Willkür sehen wollte, wird belehrt durch die Art, in der die geschichtliche Stellung dieses „monumentum Germaniae“ festgelegt wird. Es muß dem Verfasser freilich ganz besonders zumute gewesen sein, als er diesen Abschnitt schrieb; hat er doch ein Vierteljahrhundert im Schatten des Münsters gelebt, „dessen Steine in Ewigkeit deutsch reden werden“. Trotzdem wird nicht nur nicht bestritten, sondern hervorgehoben, daß die Meister dieses Werkes in Frankreich gelernt und geschaffen haben. Aber, so sagt Dehio, was sie dort gelernt hatten, handhaben sie mit vollkommener Freiheit. „Übernommene französische Form und deutscher Gefühlsgehalt gehen zusammen nicht wie zwei verschieden farbige Fäden in einem schillernden Gewebe, sondern wie zwei legierte Metalle. Niemals wieder sind deutscher und französischer Geist einen so engen Freundschaftsbund und zu so gleichen Rechten eingegangen.“ An diesem Bau und wenigen anderen, zumeist im Westen gelegenen, gemessen, erscheinen die meisten anderen Kirchenbauten des späten 13. und des folgenden Jahrhunderts zum Teil als Ergebnisse freiwilliger Reduktion, als besonders, soweit es sich um Bettelordenskirchen handelt, ethisch begründete Selbstbescheidung, zum Teil als unfreiwillige Verarmung. Vielleicht trifft man das Wesen der Kunstentwicklung im späten Mittelalter ziemlich umfassend und

*) Georg Dehio „Geschichte der Deutschen Kunst“. Zweiter Band (je ein Text- und ein Abbildungsband). Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co. Der erste Band liegt bereits in zweiter Auflage vor.

*) Der Abbildungsband hat eine etwas andere Ordnung als der Textband. Ihn durchblätternd, verfolgen wir zunächst die Entwicklung der Architektur durch den ganzen Zeitraum bis 1500, dann ebenso die Entwicklung der Plastik, der Malerei usw. Mancher Leser wird sich dadurch zu selbständigen Betrachtungen angeregt fühlen. Die Zahl der Abbildungen übertrifft, wie dies der reiche Stoff erfordert, die des ersten Bandes bedeutend. Doch sei hier im Hinblick auf den dritten Band ausgesprochen, daß uns, selbst wenn wir auf manche Abbildung verzichten müßten, doch im Ganzen ein größerer Maßstab wünschenswert erscheint.

genau, wenn man es als Verbürgerlichung bezeichnet. Die Aufgaben wandeln sich, und ihre Bewältigung geschieht mehr mit den Mitteln handwerklicher Routine als der künstlerischen Eingebung. Nicht, als ob nicht auch jetzt noch da oder dort — besonders in Franken — manche bedeutende Aufgabe in Angriff genommen und bedeutend gelöst worden wäre, — aber dem Durchschnitt ist eine gewisse Trockenheit und Armut eigen. Die großen Leistungen liegen — von der Spätzeit des 13. Jahrhunderts an — überwiegend auf dem kolonialen Boden Österreichs und Böhmens wie des preußischen Ordenslandes. Während der Süden und Westen sich in hundert kleine und kleinste Territorien zersplitterte, waren in Böhmen und Österreich bedeutende Machtkomplexe in der Entwicklung begriffen, deren Zentren — Prag und Wien — auch baukünstlerische Aufgaben stellten. Das norddeutsche Tiefland endlich, dieses schon durch sein Material — den Backstein — sich deutlich sondernde Gebiet, ist in seiner Kunst von aller Kleinbürgerlichkeit weit entfernt. Was auf diesem Boden geschaffen worden ist, ist — künstlerisch wie sittlich genommen — Leistung „stolzer Menschen"; sie sind hier mit Worten hohen Klanges gepriesen.

Mit anderem Gewicht als im ersten Bande bieten sich in diesem zweiten Malerei und Bildnerei dar. Zwar war ihnen die Baukunst gotischen Stils eine gar gestrenge Herrin. Der Malerei nahm sie, indem sie die Wand zerteilte und auflöste und sie auf die stützenden Glieder beschränkte, die Wandflächen, die ihr der romanische Stil so reichlich gewährt hatte. Als Ersatz bot sie die großen, aber vielfältig geteilten Flächen der Fenster und führte, indem sie die farbige Verglasung nicht als bloßen Schmuck, sondern als architektonische Notwendigkeit ansah, eine überaus glänzende Entfaltung der Glasmalerei herbei. Freilich blieb sie dem Zwange unterworfen, sich den gegebenen Flächen von oft unbequemer Begrenzung einzupassen. Ähnlich forderte und förderte der gotische Baumeister aus künstlerischer Notwendigkeit — weil er zur Versinnlichung der im Bauwerk lebendigen Kräfte in ihrer feinsten Form der menschlichen, tierischen und pflanzlichen Gestalt nicht entraten konnte — die Tätigkeit des Bildhauers, aber er zwang ihn gleichzeitig (und wie erbarmungslos oft!), sich den architektonischen Gliedern an- und einzupassen. „Es ist der in den architektonischen Gliedern aufsteigende Bewegungsstrom, der die plastischen Gestalten mitreißt." „Der gotische Kontrapost weiß nichts von dem Mechanismus der Glieder und Gelenke, er ist mit seinen Bogenlinien nur ein mitklingender Ton im Choral der rhythmisch bewegten Baumasse." So charakterisiert Dehio die im Dienste der Architektur geschaffenen, mit ihr unlösbar verbundenen Bildwerke. Aber neben der Bauplastik steht, sie allmählich an künstlerischer und kunstgeschichtlicher Bedeutung überholend, die Grabplastik. Die individualisierende Religiosität der Zeit läßt die künstlerische Aufgabe des Andachtsbildes entstehen, läßt den Altar nach und nach zu dem gewaltigen und komplizierten, vielerlei Kräfte erfordernden Gebilde heranwachsen, als das er sich um 1500 darbietet, am Ende des in diesem Bande behandelten Zeitraumes.

An der Lösung dieser Aufgaben vollzieht sich die Verselbständigung der darstellenden Künste, die als eine sehr wesentliche Leistung des 15. Jahrhunderts erscheint. Malerei und Plastik befreien sich aus der architektonischen Bindung und gewinnen Freiheit des Daseins und der Entwicklung. In ihnen viel vollständiger als in der Architektur gibt sich der neue Geist kund, dessen Wesen die größere Naturnähe, der realistische Wille ist. Er durchdringt die alten Gegenstände der kirchlichen Kunst, die auch jetzt noch weitaus die meisten Kräfte absorbiert, er ergreift aber auch die profane Welt, die bisher ganz oder großenteils außerhalb des Gestaltenkreises der Kunst geblieben war. Aber auch das religiöse Thema selbst war in sich gewandelt, der Gekreuzigte, seine Mutter waren andere geworden. Eine größere Innigkeit, eine stärkere Mitempfindung freudvollen wie leidvollen Erlebens ging durch die Menschen der Zeit und suchte und fand wie in der Literatur so in der Kunst Ausdruck. Ihre Formensprache wird härter, vielfältiger, barocker; ihr ganzes Wesen persönlicher. Gegenüber der bis zu einem gewissen Grade entnationalisierten, über ganz Europa hin ziemlich gleichartigen Kunst des 14. Jahrhunderts erscheint die neue des 15. Jahrhunderts diesseits der Alpen als eine eminent deutsche Leistung. Sehr mit Recht hebt Dehio hervor, daß die Niederländer nach Blut und Sprache deutschen Stämmen angehörten. Sie zählten im 15. Jahrhundert nicht nur zum Reiche, sondern auch zum deutschen Volke, und die als „niederländischer Einfluß" bezeichnete Einströmung in die deutsche Malerei kann deshalb keineswegs mit irgendeiner volksfremden Influenz gleichgewertet werden. Vielleicht hätte daraus die Konsequenz gezogen werden sollen, diese durch ihren Eigenwert wie durch ihre anregende Kraft höchst bedeutende Kunst nicht nur in der Einleitung zu streifen, sondern sie mit gleicher Ausführlichkeit wie die oberdeutsche Malerei zur Darstellung zu bringen. Aber auch ohne die Niederlande erscheint die deutsche Leistung, wie sie Dehio, nach Landschaften gruppierend, vorführt, höchst beträchtlich und durch Kraft und Fülle der Leistungen anziehend. In deutlicher Individualisierung stehen Stämme, Landschaften, Städte nebeneinander. In klarem Umriß treten nun die großen Künstlerpersönlichkeiten heraus: der Kölner Meister des Veronikabildes, Konrad von Soest, Meister Franke, die schwäbische Phalanx der Moser, Lochner, Witz, Multscher, Syrlin, die Erharts und Schongauer, Wohlgemut und Pacher, Veit Stoß, Adam Kraft und Peter Vischer, Riemenschneider und Graner. Die Arbeitsgemeinschaft, in der die Maler und Bildhauer dieser Zeit ihre großen Altarwerke schufen, die Verwandtschaft, ja Identität des Stils, in dem sie sich ausdrückten, rechtfertigt durchaus, daß ihre Leistung von Dehio als eine betrachtet und dargestellt wird. Was diese über die namenlose Masse herausragenden schöpferischen Persönlichkeiten zu der Gesamtleistung beigetragen haben, das wird in einer Reihe zwanglos in die Darstellung eingefügter Lebensbilder von sehr festem Umriß dargetan. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts überwiegt der Westen und Südwesten (Rhein und Schwaben), in der zweiten tritt vor allem Franken hervor. Da rauscht in den Werken der großen Nürnberger Bildhauer am Jahrhundertende in Pracht und Fülle das Barock der Spätgotik. Peter Vischers Schaffen aber ist nur bis zu dem Augenblick geschildert,



da er sich dem Sebaldusgrab zuwendet. Der „klassische" Teil seiner Lebensarbeit und der ganze Dürer bleibt — trotz seiner gotischen Jugend — dem dritten Bande vorbehalten.

Diese Bildkunst des 15. Jahrhunderts war in ganz neuer Weise auf private Besteller zurückzuführen, also vom Einzelnen, vom Bürger abhängig. Sie war demgemäß in hohem Grade Volkskunst und mit dem Volke auch durch die öffentlich-kirchliche Zweckbestimmung eng verbunden. Noch stärkere Volkstümlichkeit aber war von vornherein den Geschwistern des Buchdrucks, dem Holzschnitt und Kupferstich, eigen. In ihren Anfängen waren sie handwerklich, kunstlos, und ihre Erzeugnisse bloß dem Sachinhalt nach mit der hohen Kunst verwandt. Rasch aber entwickelte und verfeinerte sich ihre Technik; sobald erkannt war, daß die fliegenden Blätter die Möglichkeit boten, ganz anders in die Weite zu wirken als das Bild oder die Statue, daß sie, weil sie nichts kosteten, jedermann zugänglich waren, bedienten sich ihrer bedeutende Künstler, und wir hätten weder von der Kultur, noch von dem künstlerischen Wollen des 15. Jahrhunderts eine vollständige Anschauung, wenn uns die Kupferstiche und Holzschnitte fehlen würden. Sie in verhältnismäßig reicher Auswahl in Abbildungen geboten zu haben, rechnen wir dem Buche als Verdienst an. Nur hätten wir allerdings gewünscht, daß für diese durch den Strich wirkenden Blätter eine andere Reproduktionsart als die den Strich auflösende Autotypie gewählt worden wäre.

Das letzte Buch des Bandes behandelt die Burg und die Stadt. Also die profane Baukunst, bei der — mehr als im Kirchenbau — der praktische Zweck, d. h. der Wehrzweck und der Wohnzweck die Baugestalt in ihren wesentlichen Zügen bestimmte. Der Abschnitt über die Burg ist ein meisterlicher Essay, der historisch und systematisch, militär-technisch und künstlerisch alles Wesentliche enthält: eine Burgenkunde auf zwanzig Seiten. Das kann natürlich keiner schreiben, der sein Leben lang Burgenforschung betrieben hat. Das kann man nur durch Intuition. Innerhalb dieses Abschnitts wird eine Höhe erstiegen, wo von den Ordensburgen des deutschen Ritterordens, dieser Verbindung von Kloster und Festung, die Rede ist. Kaum anderswo ist die Darstellung von solchem Feuer durchglüht wie hier.

Die Stadt — in anderem Sinn als die Burg eine Neuschöpfung dieses bürgerlichen Zeitalters — ist ihren Entstehungs- und Entwicklungsbedingungen nach sehr viel komplizierter als die Burg. Nicht nur die Befestigung, Türme und Tore, sondern auch die Bürgerhäuser und die gemeinschaftlichen Zwecken der Wirtschaft und Verwaltung dienenden Gebäude waren hier zu behandeln. Man kann auch diesen Abschnitt nicht anders denn als klassisch bezeichnen. Nicht ein Nebeneinander von Einzelkenntnissen wird ausgebreitet, sondern Erkenntnis wird dargeboten, die aus tiefer geschichtlicher, künstlerischer und kunstgeschichtlicher Einsicht gewonnen ist.

* * *

Dies aber — die Höhe des Standpunktes, die Schärfe und Weite des Blickes, der Nahes und Fernes faßt und verbindet — ist die Grundeigenschaft des ganzen Buches. Die Sprache ist kraftvoll, klar und gleichzeitig aufs reichste abgetönt. Von einer Höhe künstlerischen Schaffens, dem Straßburger Münster, führt der Weg über eine breite Mulde zu einer anderen Höhe, dem Nürnberg an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Es ist kein Zufall, daß am Anfang ein anonymes Bauwerk eines Unbekannten, am Ende die Werke und Namen vieler großer Künstler stehen. Aber auch diese Großen sind nur der Vortrab der Größten. Wir warten gespannt auf das, was der dritte Band über Dürer, Holbein und Grünewald sagen wird.

Ernst Polaczek.

Das Veronikabild*).

Von Georg Dehio.

Das Hauptanliegen dieser Übergangszeit war nicht sowohl die Wahrheit im objektiven Sinne als die Schönheit, nicht die kraftvolle Beherrschung des tatsächlichen Lebens, sondern die Darstellung einer traumhaften Idealwelt, deren zarter sinnlicher Reiz nichts sein will als Symbol seelischer Schönheit. Mit den strengen, gedankenhaften Konstruktionen des eigentlichen Mittelalters hat sie nichts mehr zu tun. Aber es ist bezeichnend, daß vor hundert Jahren die Romantiker zuerst an dieser Stelle den Zugang zur Kunst des Mittelalters fanden. Mag immer die formelle Analyse den Nachweis führen, daß das Stilmaterial dieser Malerei eklektisch war, mit reichlichen französischen und italienischen Einschlägen durchsetzt; wesentlicher ist der ausgesprochen deutsche Gefühlsgehalt. Wir müssen freilich hinzufügen: der Gefühlsgehalt einer begrenzten gesellschaftlichen Sphäre. Die geistige Heimat dieser Kunst ist der bürgerliche Pietismus. Das durchweg kleine, höchstens mittlere Format der Mehrzahl der Altäre sagt uns, daß sie der privaten Andacht in den Häusern oder Familienkapellen gedient haben. (Auf den Zusammenhang mit den überhandnehmenden Kapellenanbauten der Kirchen haben wir früher hingewiesen.) Besonders zu beachten ist noch, daß viele von ihnen nachweislich aus Frauenklöstern stammen. Der zarte Duft der geistlichen Minnepoesie, die dort zu Hause war, wohnt auch in dieser Bilderwelt, diesen himmlischen Liebesgärten und Minnehöfen, wie sie ganz passend genannt worden sind. Es ist auch Geist der Mystik in ihnen, doch nicht der erhabenen Spekulationen eines Eckehart, sondern eine ins Weibliche abgewandelte Gefühlsmystik, eine herzensreine, treuherzig-kindliche, mit der Häßlichkeit des wirklichen Lebens gänzlich unbekannte Frömmigkeit, wie sie so heiter noch nie sich hatte aussprechen können, und wie man sie gleichlaufend mit den heftigen Anklagen gegen die Verderbnis der Kirche — ist es doch die Zeit der Reformkonzilien — nicht vermuten würde. Die Kunstgeschichte hat hierzu nur eine einzige Parallele: die sanfte Kunst der altchristlichen Katakomben.

Der Hochmut der Renaissance- und Barockzeit hat eine unberechenbare Menge dieser äußerlich unscheinbaren und leichtverletzlichen Bilder ohne Gnade zugrunde gehen lassen. Wenn dennoch allein aus den drei ersten

*) Wir geben als Stilprobe die geschichtliche und künstlerische Würdigung des Kölner Veronikabildes der Münchner Pinakothek, also eines Kunstwerkes, das der Zeit zwischen dem mittelalterlichen Idealismus und dem primitiven Naturalismus des 15. Jahrhunderts angehört.



Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ein Rückstand von mehreren hundert in unbeachteten Winkeln sich durchgefristet hat, so gewinnen wir den Eindruck eines um die Jahrhundertwende eintretenden raschen Anschwellens der frommen Bilderlust. Begreiflicherweise sind bei großer Gleichartigkeit des Gefühlsinhaltes die Qualitäten sehr unterschiedlich und natürlich die geringerwertigen, flüchtigen Arbeiten in der Überzahl. Zum Glück hat aber auch einiges vom Besten sich erhalten.

Kaum in einem anderen Bilde stellt der Moment, in dem der neue Stil aus der Knospe sprang, so frisch und schön sich dar, wie in dem aus der Sammlung der Brüder Boisserée in die Münchner Pinakothek gelangten Veronikabilde. Dank der einfach gestellten Aufgabe wird kaum bemerkt, was der Künstler noch nicht kann. Ohne über die Räumlichkeit genauere Rechenschaft ablegen zu können, ist er doch schon nicht ohne Raumgefühl: Das Bild wirkt nicht flach — wie alle Bilder des 14. Jahrhunderts es taten —, nicht als gefüllte Umrißzeichnung, sondern mit einer weichgeformten Körperlichkeit. Der Hauptgegenstand ist nicht eigentlich Veronika, sondern das Schweißtuch mit dem wunderbaren Abdruck des dornengekrönten heiligen Antlitzes; darum darf er die Gestalt der Heiligen fast vollständig verdecken, und wir sollen nicht fragen, wie groß in Wirklichkeit diese ist, und nicht einmal, ob sie steht oder kniet; darum weiter ist das Antlitz Christi doppelt so groß als das Veronikas, und wieder nach einem dritten, noch kleineren Maßstabe sind die Engel gebildet. Eine beneidenswert naive Willkür, denn durch sie erhält der Ton des Wunderbaren einen unvergleichlich starken Klang. Der Kopf Christi ist einfarbig, ein bräunliches Schwarz, zunächst wohl deshalb, weil man es auf gedunkelten byzantinischen Ikonen so zu sehen gewohnt war; in dieser Schattenhaftigkeit liegt aber zugleich eine Steigerung des Mysteriösen. Die majestätische Vertikale im Haupt des Heilandes und die leise, liebliche Neigung im Köpfchen der Veronika sind so zart wie wirksam gegeneinander gestellt. Ausschlaggebend ist nicht mehr die Umrißlinie, sondern die Modellierung der inneren Form. Im Dienste des Ausdrucks wird die Wirklichkeit nach Bedarf abgeschwächt oder verstärkt: jenes in der knochenlos weichen Vornehmheit der Hände, die das Tuch ausspannen, dieses in den grausam starken spitzen Dornen. Die Farbe erreicht einen Schmelz und eine Leuchtkraft, wie sie noch nie bekannt waren, aber die Farbenwahl ist unwirklich, dekorativ im freilich feinsten Sinne. Schwarz, Weiß und Grün (die Krone) beherrschen die Mitte, im satten Rot der Mantel der Heiligen, bunt schillernd wie Schmetterlinge die kleinen Engel.

Deutscher Geist und deutsche Wirklichkeit.

Wer unsere Zeit wachen Sinnes durchlebt, fühlt im Innersten: für den deutschen Geist ist jetzt eine Stunde der Entscheidung gekommen. In schlaflosen Nächten des Horchens und Wartens spürt man ganz nahe den heißen Atem dieses Geistes, der nun, da falsche Machtträume ausgeträumt sind, da Not und Leiden die harten Schalen gesprengt haben, die ihn zu ersticken drohten, mit ungeheurer Kraftanstrengung nach Verwirklichung ringt und Daseinsformen zu gewinnen trachtet, die seinen eigentümlichen Gehalt voll verkörpern und rein bewahren. Von seinem Wollen und Wesen zeugen trotz ihrer oft scheinbar einander entgegengesetzten Richtung fast alle die zahllosen Bewegungen, die gegenwärtig Deutschland durchzittern und es bis in seine Grundfesten hinein erbeben machen. Jugendbünde, die allgemeine Menschheitsideale oder den germanischen Körperschaftsgedanken vorantragen, Siedlungsgemeinschaften, die an den Kommunismus des Urchristentums anknüpfen, Gesinnungsverbände, die eine Erneuerung von innen heraus zum Ziel haben, unkirchliche religiöse Gruppen, demokratisch-pazifistische Vereinigungen und mancherlei Volksbildungsbestrebungen: sämtlich stimmen sie darin überein, daß sie von abstrakten, im Ich verankerten Ideen aus zu konkreten Gemeinschaftsgestaltungen zu gelangen suchen und verraten eben hiermit ihre Herkunft aus dem deutschen Idealismus und der säkularisierten protestantischen Gesinnungsethik. Der Kampf dieses Geistes um Selbstdarstellung ist aber nicht zuletzt deshalb so erschütternd, weil heute wieder das Tiefste und Beste deutschen Wesens, vieles, was man längst verschüttet und untergegangen wähnte, zur Oberfläche hervordrängt, um sich in geeigneten politischen, sozialen und kulturellen Einrichtungen endlich den ihm gemäßen Ausdruck zu verschaffen. Wahrlich, eine Schicksalsstunde ist angebrochen, und die bange Frage steigt auf, ob es dem deutschen Geist dieses Mal gelingen wird, den langen Weg von der Idee zur Gestalt zurückzulegen und in die Wirklichkeit fest und unverwischbar sich einzugraben.

In seinen politischen Schriften, die aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stammen, sagt Dostojewski einmal, daß das deutsche Volk, dieses „große, stolze und besondere Volk", noch nie sein eigenes, scharf formuliertes Wort ausgesprochen habe, das als Ersatz für die von ihm zerstörte altrömische Idee dienen könne. Als Protest gegen das äußerste Westeuropa habe es die Idee von der Freiheit des Geistes verkündet, aber dieser vorzugsweise negativen Formel des Protests fehle, auch nach erfolgter politischer Einigung, die positive Ergänzung. Versteht man, was der Dichter meint? Statt einer sichtbaren, gestalteten Welt, die unserem Geiste eine sichere Heimat ist, findet er bei uns nur eine Idee, die bestehende Formen sprengt, ohne die Kraft zu haben, nun einen ihr genau entsprechenden Formenzusammenhang aus sich heraus zu erzeugen; er vermißt die Darbietung dessen, was wir im Innern eigentlich sind, kurzum: er sucht vergeblich unser Gesicht. Das Bewußtsein einer tiefen Kluft zwischen deutschem Wesen und deutscher Wirklichkeit hat denn auch seit der Reformation die großen Führer der Nation allesamt durchdrungen. Von Luther an bis zu Nietzsche bricht sich bei ihnen wohl durchweg die Erkenntnis Bahn, daß der Deutsche ein ewig Werdender ist, dem kein in sich ruhendes Sein je genug tut. Wie immer es sich nun damit verhalte, jedenfalls sind wir stets irgendwo jenseits der Lebenswirklichkeit zu Hause gewesen; fremd wie ein zufällig übergeworfenes Gewand, so umschlotterten uns die Kleider, die wir trugen. Nach 1870 hatten wir die äußere Möglichkeit, ein Gesicht zu bekommen; aber wir duldeten die

häßliche Fratze, ja, wir bequemten uns ihr so gut an, daß Außenstehende glauben konnten, die deutsche „Idee“ gehöre überhaupt nur in den Bereich der Kinderfabel. Dieses dauernde Versagen des uns eigentümlichen Geistes dem realen Leben gegenüber deutet darauf hin, daß irgend etwas mit ihm nicht in Ordnung sein muß. Sollte auch heute wieder sein so verzweifeltes Drängen nach Versinnlichung zum Scheitern verurteilt sein? Man wird sich über seine innere Struktur, sein ganzes Weltverhältnis Rechenschaft abzulegen haben.

* * *

Die katholische Welt des reifen Mittelalters, aus der sich der deutsche Geist einst losgelöst hat, ist ein sinnerfüllter Kosmos gewesen, dessen Einheit nicht auf dem Willen der Iche zur Gemeinschaft, sondern auf dem Durchdrungensein einer gläubigen, natürlich gegliederten Menschheit von der geoffenbarten göttlichen Heilslehre beruhte. Es ist unendlich wichtig für uns, die Verfassung dieser Welt wenigstens in einigen ihrer Grundzüge allgemein zu begreifen. Alles bezieht sich in ihr auf ein gegebenes, absolutes Dogma, das den Menschen Wertmaßstäbe schenkt und ihrem Denken einen Abschluß gewährt. Jedes Wesen in ihr wirkt sich nach dem göttlichen Heilsplan, der dem ganzen Kosmos zugrunde liegt, der den Kosmos erst zum Kosmos macht, an seinem bestimmten Orte aus: Mannigfache Formen, die eine überindividuelle Autorität gestiftet oder auch nur geweiht hat, binden es und fügen es dem Reigen der übrigen Wesen ein; lebendige Vorbilder von vielerlei Arten weisen ihm die Regel seiner Entfaltung, denn dadurch, daß es in sie hineinwächst, erfüllt es den Sinn, so wie es ihm an seinem Orte und gemäß seinen Anlagen möglich ist. Gebannt durch die göttliche Offenbarung, die ihm für alle Mysterien des Daseins die Deutung gibt, urteilt und handelt der Mensch mit gesammelten Kräften von dem Mittelpunkt seines Innern aus: als Gesamtmensch, nicht etwa bloß als Intellekt, tritt er seinesgleichen und den Dingen gegenüber. Da die Welt irgendwie Gott zum Urgrund hat, ist der Mensch statt eines Schöpfers des Seienden ein Geschöpf, einverleibt der Ordnung der von dem Sinn getroffenen, zu ihm in Beziehung stehenden Wesenheiten. Wenn sich aber der Mensch als Gesamtmensch inmitten einer nicht von ihm gezeugten (vielmehr gläubig von ihm hingenommenen) sinnüberwölbten Wirklichkeit befindet, muß diese Wirklichkeit ihm als ein Kosmos höchst konkreter Gestalten erscheinen, die ihn in ihrer gottbezogenen letztgültigen Ganzheit so dicht umstellen, daß er sich von ihrer Schau nicht losreißen und beliebige Abstraktionen an ihnen vollstrecken kann. Er lebt also, umhegt von einem geheiligten traditionellen Formengewebe, in engster Berührung mit einer eindeutig bestimmten, in konkreter Fülle gegebenen Wirklichkeit, und der göttliche Mythos, an den ihn seine die Welteinheit erhaltende Gläubigkeit bindet, zeigt ihm und der Gestaltengemeinschaft den Weg der Erlösung.

Die Wendung des deutschen (wie überhaupt des europäischen) Geistes seit der Reformation besteht nun darin, daß er nach und nach den Glauben an die unbedingte Wahrheit und Absolutheit der kirchlichen Heilslehre einbüßt und damit die kosmische Einheit, den Weltzusammenhang, sprengt. Aus der sinndurchglühten, organisch miteinander verknüpften Gestaltenvielheit scheidet sich immer deutlicher das Ich als der alleinige Träger aller Substanz ab. Natur und menschliche Umwelt selber sinken zur chaotischen Mannigfaltigkeit herab, die ihre Erscheinungsweise jetzt nicht mehr einem überpersonalen göttlichen Prinzip, sondern der Formkraft des autonomen kantischen Vernunftsubjekts bzw. der Aktivität der schöpferischen Persönlichkeit dankt. Der deutsche Geist, der das Ich zum Mittelpunkt der Welt macht, statt es in der Haft einer geformten Welt zu belassen, gelangt infolge dieser ungeheuren Verlegung des Schwergewichts notgedrungen sowohl zum atomisierenden Individualismus der Aufklärung, der alle Menschen für gleich ansieht, wie zum Persönlichkeitsindividualismus der Romantik, der jedem Menschen die Entfaltung seines nur ihm eigenen Wesens vorschreibt. So sehr sich beide Arten des Individualismus, der des 18. und der des 19. Jahrhunderts, gegenseitig auszuschließen scheinen, sie beruhen doch grundsätzlich auf demselben Verhältnis des Ichs zur Welt und suchen sich ja auch heute in mannigfachen Schattierungen nebeneinander auszuleben. Gemeinsam ist ihnen aber in der Hauptsache, daß sie Gott und alle objektiven Autoritäten von dem guten Willen der Einzeliche abhängig machen und daher, um trotz Nichtanerkennung autoritativen Zwanges Gemeinschaftsbildung zu ermöglichen, durchaus folgerichtig an jedes dieser Iche die gleichen Ansprüche hinsichtlich seiner Gesinnungen, seiner Beziehungen zu Gott usw. stellen müssen.

Wenn das Weltgewölbe zusammenstürzt, weil sein Schlußstein: der Glaube an den absoluten Sinn, herausbricht, hat natürlich auch die Bindung des Denkens an die den Kosmos erfüllende konkrete Wirklichkeit ein Ende. Statt zur Aufnahme der in ihrer Ganzheit erschauten Gestaltenvielheit angehalten zu sein, kann der Geist, sich zum reinen Intellekt verengend, von diesen konkreten Gestalten jetzt nach Gefallen abstrakte Momente abspalten und sie einer gesonderten Betrachtung unterwerfen. Die reinen Wissenschaften entstehen, das Denken wird formalistisch. Das leere Vernunftsubjekt, das sich von der naiven Erfahrung und allen greifbaren Gestalten zurückzieht, strebt aber nicht nur nach Erkenntnis der materiellen Naturgesetze, sondern sucht auch die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten aufzudecken, die das Fühlen und Handeln der Menschen regeln. Für dieses Subjekt verlieren die vielerlei miteinander verschlungenen Formen der menschlichen Gemeinschaft ihre zwingende Macht, es laugt sie gleichsam aus, um bloß mehr einen abstrakten, kategorischen Imperativ und die formalen Beschaffenheiten menschlichen Wesens übrig zu behalten.

Nach dem Sinnzerfall treten ferner an die Stelle des die Welt überdachenden Mythos die von dem freischwebenden Ich gehegten Ideen. Es leuchtet ja unmittelbar ein: wenn das Göttliche sich nicht mehr in einer Heilslehre bestimmten Inhalts verkörpert, wenn nicht mehr lebendige Vorbilder die Wege der Vollendung führen, dann muß Gott und alles durch ihn Geweihte sich in eine Idee verwandeln, die zu verwirklichen den sie hegenden Menschen aufgegeben ist. Ebenso selbstverständlich ist es, daß diese Ideen notwendigerweise eine ganz abstrakte Form annehmen, sind sie doch gerade die Erzeugnisse eines Geistes, der prinzipiell jede Be-



fangenheit in einem konkreten, gestalteten Dasein zu überwinden trachtet. Der gebundene Mensch des Mittelalters gehört einer geschlossenen Welt an, in der die idealen Forderungen die reale Wirklichkeit völlig durchdringen, der ungebundene Mensch der späteren Jahrhunderte löst seine idealen Forderungen von dem offenen Chaos der ihm verbliebenen Wirklichkeit ganz ab und verdünnt sie, um ihre Absolutheit zu retten, zu äußerster Allgemeinheit, so daß sie keine Realität mehr in sich enthalten. Die Ideen des Wahren, Schönen, Guten, der Freiheit des Geistes usw., zu denen der deutsche Idealismus sich aufschwingt, sind sämtlich rein formaler Natur. Statt gestalthafter Vorbilder gibt der Idealismus derart abstrakte Formulierungen, die zwar eine unbestimmte Seelenglut anzufachen vermögen, aber auf keine bestimmte Wirklichkeit mehr hindeuten und die vorhandene noch dazu ihres Eigenwertes berauben.

Die Sprengung der Gestaltgrenzen führt schließlich den deutschen Geist ins Unbegrenzte hinaus. Sobald der Glaube an den absoluten Sinn erlischt, der alle Dinge rund und bis ans Ende überschaubar macht, verliert das Seiende seine Bannkraft, und es öffnen sich die Reiche der Unendlichkeit. Ein schrankenloses Streben auf allen Lebensgebieten wird zur Grundhaltung unseres Wesens überhaupt. In Theorie und Praxis beruhigen wir uns nicht bei irgendeiner selbstgenugsamen Wirklichkeit, die dem Geiste Halt gebieten und ihn umfrieden könnte, sondern rasten erst im Unendlichen und finden Ruhe nur in der Bewegung. Vollkommenheit weicht der Vervollkommnung, jede Stufe des Seins ist uns bloß Vorstufe, sie weist immer wieder über sich hinaus — wohin doch? — den abstrakten wirklichkeitsentleerten Ideen zu, die als unendlich ferne, nie zu erreichende Zielpunkte uns entgegenleuchten. Diese Art des Denkens, die aus der Bewegung einen Selbstzweck macht, hindert uns stets daran, uns in das reale Dasein, in gesellige Zustände mit ihren mannigfachen Bedingtheiten sicher einzuleben und einzufügen. Auch die gotischen Dome des Mittelalters suchen der Enge und Gebundenheit zu entrinnen, sehnsüchtig und ungemessen ragen sie himmelan. Aber wie ihr gutes Unendlichkeitsstreben seinen Ausgang nimmt von der vieltürmigen winkligen Stadt, in deren Giebelhäusern man sich geborgen fühlt, so mündet es in einen Himmel ein, der sich sanft über der Erde wölbt und mit seligen Gestalten bevölkert ist. Die Sphären, zu denen es emporführt, sind ebenso Haft und Heimat wie der Boden, in dessen Tiefen es seine Wurzeln erstreckt. Wir dagegen bewegen uns im leeren Raum und vollziehen recht eigentlich einen progressus in indefinitum, der uns ewig über das Seiende hinaustreibt, ohne uns je Aussicht auf ein höheres Sein zu eröffnen.

* * *

Diese ganze Wendung des Denkens ist, wie gesagt, den Deutschen nicht allein eigentümlich, sondern gesamteuropäisches Schicksal. Aber die Franzosen bewahrt ihr lebendiger Formensinn, die Angelsachsen ihr dem Praktischen zugewandter Geist davor, gleich uns die äußersten Konsequenzen aus der Verflüchtigung des Dogmas zu ziehen. Nur das „große, stolze und besondere Volk" der Deutschen führt den „Protest" ganz zu Ende, mit dem Erfolg, daß es sich hoffnungslos der Wirklichkeit entfremdet und zu seiner Tiefe keine Oberfläche, zu seiner Innerlichkeit kein äußeres Gesicht mehr zu finden weiß. Es ist ungemein bezeichnend für uns, daß wir, wie der Poet in Schillers Gedicht: „Die Teilung der Erde", immer zu spät gekommen sind, wenn wir uns im Diesseits häuslich niederlassen wollten, und daß sich bei uns lutherische Glaubensseligkeit und Obrigkeitsregierung, die zarte Innigkeit deutscher Musik und die Plumpheit unseres Auftretens in der Welt von jeher vortrefflich miteinander vertragen haben.

Der letzte große Deutsche, der die polaren Gegensätze von Idee und Gestalt zusammengezwungen, der es noch vermocht hat, in der Gestalt selbst zu denken, ist Goethe gewesen. Man entsinnt sich jener ersten, entscheidenden Begegnung zwischen ihm und Schiller in Jena, da er in charakteristischen Federstrichen das Bild einer symbolischen Pflanze zu Papier brachte und Schiller kopfschüttelnd erwiderte: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee". Gewiß, es war eine Idee, aber eine konkrete, greifbare Idee, die unmittelbar in die Wirklichkeit eingeht, und darum, von Goethes Standpunkt aus, schließlich doch eine Erfahrung. Dieser Erzrealist, den ein naives Vertrauen zu dem göttlichen Leben der Natur beseelt, hat sich dem Kritizismus Kants und den abstrakten Spekulationen der deutschen Idealisten gegenüber genau so ablehnend verhalten wie der atomisierenden Naturbetrachtung Newtons, sein Wissen bleibt immer cognitio intuitiva: anschauendes Wissen vom Göttlichen und Gestalteten, ihm eignet, wie Schiller es einmal ausdrückt, der beobachtende Blick, „der so still und rein auf den Dingen ruht". Und auch in der Wirklichkeit des Lebens ehrt Goethe tiefbewußt die bindenden Formen, deren Objektivität und Sinnfälligkeit den Bestand der Gemeinschaft verbürgt. Wenn er sich etwa in Teplitz vor den des Wegs daherwandelnden Fürstlichkeiten verneigt, während sein Begleiter Beethoven, diese „ganz ungebändigte Persönlichkeit" (Goethe an Zelter), aufrechten Hauptes und ohne Gruß an ihnen vorüberschreitet, so ist das sicherlich ein symbolischer Vorgang, an den sich mancherlei lehrreiche Bemerkungen anknüpfen ließen. Freilich bedeutet Goethe auch eine Gefahr für uns, ist doch der Kosmos, den er geschaut und durchwirkt hat, schon nicht mehr Gemeingut aller Menschen, sondern Eigenschöpfung inmitten einer möglichen Vielheit anderer Persönlichkeitswelten. Geradlinig führt die Entwicklung von ihm zu dem Subjektivismus der Romantik und dem Relativismus moderner Lebensphilosophie.

* * *

Hat man erst einmal Klarheit über die Grundzüge deutschen Wesens erlangt, so erkennt man unschwer, daß diesem heroischen Drängen nach Gestaltwerdung, das wir zurzeit erleben, alle die inneren Widerstände sich entgegensetzen, die in der Struktur des idealistischen Denkens selber gelegen sind. Die meisten gegenwärtigen Bewegungen — das steht für den unbefangenen Beobachter fest — erwarten sich die Bildung der neuen und wahren Gemeinschaft rein von einem Wandel der Gesinnung; jeden Formenzwang, der Erstarrung herbeiführen könnte, ängstlich vermeidend, stützen sie sich ausschließlich oder doch vorwiegend auf den Enthusiasmus der die Gemeinschaft wollenden Individuen. Worte wie „Gesinnung",



„innere Erneuerung" usw. sind geradezu in die Redeweise des Alltags übergegangen, von jeder Straßenecke schallen sie der Menge entgegen. Der Geist, der sie an die Oberfläche emporschwemmt und auch in den vielen eingangs genannten Bünden, Gruppen, freien Vereinigungen usw. sich kundgibt, darf wohl am richtigsten als deutsch-idealistische Mystik gekennzeichnet werden. Er treibt die von religiöser Sehnsucht, von dem Wunsche nach Ausdruck ihres inneren Lebens Ergriffenen dazu an, sich freiwillig zusammenzuscharen und erzeugt so oft, begünstigt durch die seelische Aufgewühltheit unserer Epoche, Gemeinschaften edelster Art, die aber infolge der Voraussetzungen, auf denen sie beruhen, eben das nicht zu erreichen vermögen, was sie doch eigentlich erreichen wollen: die Gestaltung der konkreten Wirklichkeit. Die Scheu dieser Gemeinschaften vor irgendwelchen dogmatischen Festlegungen, ihre Verkennung der soziologischen Wichtigkeit des Kirchenbegriffs (nicht nur, wie selbstverständlich, des katholischen, sondern auch des protestantischen), ihr Gesinnungsradikalismus, ihr mangelndes Verständnis für Tatsachen, ihre Überschätzung eines rein formalen, wenn auch noch so guten Strebens, ihre Sucht, „Bewegung" zu bleiben: das alles zeigt, daß sie, trotz gegenteiliger gutgläubiger Versicherungen, noch Gewächs der gestaltsprengenden, abstrakt-idealistischen Geistigkeit sind, und daher, indem sie sich in das reale Dasein einzubohren trachten, doch immer wieder dazu neigen müssen, vor ihm zurückzufliehen und seiner Bindungen sich zu entledigen. Größtenteils handelt es sich bei ihnen um kleine Sektenbildungen kürzerer oder längerer Dauer, von denen ein nennenswerter Einfluß auf die breite Wirklichkeit unseres Lebens kaum zu erhoffen ist.

Man muß sich schon, wie so manche scharfblickende Katholiken, außerhalb der Bannmeile des deutschen Protestantismus befinden, um der Strukturschwächen der ihm entwachsenden Bewegungen ganz inne zu werden. Wenn heute die Kirche gerade in Deutschland wieder Besitz von vielen Seelen ergreift und eine ungeahnte Verjüngung erfährt, so hat sie das, abgesehen von positiv religiösen Gründen, sicherlich mit den gewichtigen Argumenten zu danken, die sie gegen die weltanschauliche Position des deutschen Protestantentums ins Feld führen kann. Deshalb wird man aber doch nicht annehmen dürfen, die Tragik des deutschen Geistes sei einfach dadurch zu lösen, daß er eines Tages den Lockrufen aus dem katholischen Lager Folge leistet und in die Arme der Kirche zurückkehrt. Das hieße den gordischen Knoten zerhauen, um ganz davon zu schweigen, daß wider einen derartigen Ausgang, wie ihn romantische Sehnsucht wohl herbeiwünschen mag, alle historische Wahrscheinlichkeit spricht. Vermessen und nicht minder romantisch wäre es in unserer Lage anderseits, von einer neuen Kirche zu träumen, die, ähnlich der des Mittelalters, den deutschen Geist dereinst wieder umfängt und ihn Gestalt werden läßt. Dergleichen kommt oder kommt nicht, man kann es nicht machen, ja, nicht einmal machen wollen. Das einzige, was uns — vielleicht — zu tun bleibt, damit der Fluch des unendlichen Werdens von uns genommen wird, ist außer einem stillen Warten und dem Nichttun der Einkehr, das uns in den Zustand der inneren Bereitschaft versetzt, der bewußte Verzicht auf jede Art idealistischen Höhenrauschs und eine ebenso bewußte tätige Zuwendung der ganzen Seele zu der von ihr erfaßbaren echt konkreten Wirklichkeit unseres Lebens. Das scheint sehr wenig zu sein, ist aber in Wahrheit viel mehr, als sich hier in zwei Worten sagen läßt, müßte einer solchermaßen veränderten Einstellung zur Welt doch eine völlige Umwandlung unseres Denkens vorangehen. Aus dem Beispiel der vom Calvinismus herkommenden Quäker, deren spiritualistische Mystik nicht so sehr letzte Quelle als vielmehr ergänzende Begründung ihres primär gegebenen Willens zu praktischer zielbestimmter Freundschaftsarbeit ist, kann man etwa ersehen, nach welcher Richtung der Weg des deutschen Luthertums zu führen hätte. Goethe hat diesen Weg der Entsagung, der vorerst als der alleinige ein „festes Vaterland" in Aussicht stellt, mit unergründlichem Tiefblick in „Wilhelm Meisters Wanderjahre" vorgezeichnet und ihn gegen den Schluß seines Lebens zu immer absichtsvoller selbst beschritten. Freilich bringt uns eine derartige Richtungsänderung von sich aus noch längst nicht das Gesicht, das der große Russe bei uns vermißt. Ob wir es je empfangen und durch den Untergang der Idee in der Gestalt von der Ungebundenheit unseres abschlußlosen Strebens zu der Gebundenheit des ewigen Seins erlöst werden — wer wollte sich unterfangen, auf diese Frage eine Antwort zu erteilen? Es muß das schon der Liebe von oben überlassen bleiben, die über dem greisen Faust einen runden Himmel ausspannt und ihm, der sich zuletzt fern von aller Magie im eng-weiten Lebensumkreis strebend bemüht, selige Scharen zum Willkommensgruß entgegensendet.

Dr. S. Kracauer.

Fünf Gedichte*).

Von Frida Bettingen.

Und das ist Frühling.

Und das ist Frühling,
wenn die schweren Nischen, wo die Apostel wohnen,
aus dem Dunkel schreiten,
wenn um die grauen, würdigen Gestalten
die Schwalben zwitschernd ihre Flügel breiten.

In weichen, warmen Wind gehüllt die Blinden
sich sonnen vor den aufgeschlagnen Türen,
auf steinernem Gewinde alter Stufen
den goldnen Flaum der jungen Pappeln spüren.

O Frühling! Süßer Frühling!

Und dann bücken sich drinnen in den schwergeschnitzten
die jungen Menschen Stühlen
Drängend zum Gebete

Und sind wie Blumen, die das Erdreich fühlen.

Greisinnen.

Wenn ich die Augen schließe,
kann ich sie sehn,

*) Aus den Gedichten von Frida Bettingen; Subskriptions-Ausgabe für die Mitglieder des Verbandes. Siehe den beiliegenden Prospekt und die Bemerkung dazu in den Mitteilungen.
Die Schriftleitung.



wie sie knisternd in ihren gefältelten Hauben von Tüll
und den schwarztaftenen Röcken
über die Schwellen gehen.

An den Bogenfenstern, die nach den Gärten gehn,
kann ich sie sehen — sinnend, sonnenbeschienen, —
Nußbäume und Erdbeerstauden,
und die Geister verwitterter Schaukeln
sprechen mit ihnen. —

Ich sehe sie rostgoldene Schlösser aufheben,
und pergamentene Schalen,
und in die Bibeln der Familien mühevoll
mit ihren welken, beringten Händen
hinter die Namen der Enkel ein Kreuz hinmalen.

Sie weinen nicht.
Sie kennen es nicht mehr, des Verlustes brennendes
ihre gesunkenen Augen stehn Wimmern, —
über einer Stätte von Trümmern. —

Priesterin ewig unnennbarer Liebe.

Ich bin durch ein zartes Herz hindurchgeglitten
in das erhabene Herz der Erde.

Ich bin aller Dinge Wesen, Wanderschaft,
Abendziel, Geburt und Sterbegebärde.

Ich bin Sättigung aller Meere, und Durst.
Oh, meine Freunde, dürstet!
Heiliger Durst beseelt ...

Ich bin mit Acker und Menschengebeten
und dem All-Odem der heiligen Sterne vermählt:

Priesterin ewig unnennbarer Liebe.

Wie zu einem Bruder.

Oh, daß ich zu dir kommen dürfte,
wie zu einem Bruder!
Ganz leise und gläubig
wie zu einem Bruder!

Du kennst die sonnenseligen
Sagen meiner Augen.

Du würdest gut sein.

Du würdest Goldaurikel
mit sammetweichen Schleppen
in die Bogenfenster
Deines Hauses stellen,
wenn Schmerzenswolken
mein Herz umdunkelten.
Du würdest weiße, träumende Waldanemonen,
die ich so liebe,
über Teppiche und Diele streun.

Waldanemonen!

Alle meine jungen Sommer
verschliefen sich in ihren Kelchen.

Darum ist mein Herz so verwandert.

Pfingstbirken rauschen auf, wohin es geht.
Und heißen doch
seiner Kindheit treusame Gespielen schon.
Schlaf, Mariengain, rostroter Blätterwald.

Das macht, daß ich leide.

Oh, wie gut würdest du sein!

Alle weichen Wege münden in deine Hand.

— — — — hingehen
wie zu einem Bruder
— — — — — — —
wie zu einem Bruder.

Hans Sachs in Not.

Frohsam Spiel,
Widerspiel,
in meiner Brust gib Ruh!

Ich sage es:
Hans Sachs.

Nehm ich des Werkeltags
ehrbaren braunen Schurz
kichern und schlüpfen aus Leder und Riemen
fremdartige Wichtlein.

Wirren mir Ahle und Pfriemen.
Treiben gar teuflisch Spiel.
Ganz ohne Sinn und Ziel.
Poch. Poch.

Geh ich zum Magistrat,
Kette und Samtornat,
stehen am Laubengang jungholde Pagen
und lachen.
Nehmen ein silbernes Hörnlein, und blasen.
Poch. Poch.
Was ist da zu machen!

Wenn es zur Kirche ruft
Blühwind und Goldlackduft.
Herz sommerweich und still.
Klirrt am geschnitzten Stuhl
ein eisern Schlüsselein,
tritt Jungfer Evchen ein — —
alles vorbei.

Selbst graue Apostel recken
aus ruhsamen Ecken
verstohlen — verstohlen —
ein Blicklein zu holen.
Poch. Poch.

O Himmel,
des Dichters
grauseidene Locke —
wer schützt sie — wer schützt sie! —

Evchen. Evchen.
Holdestes der Kinder.
Liebes Evchen.

Für die Schriftleitung verantwortlich der Herausgeber Wilhelm Schäfer in Ludwigshafen am Bodensee. — Druck und Verlag A. Bagel Aktiengesellschaft, Düsseldorf. — Gedruckt mit Farben der Hostmann-Steinbergschen Farbenfabriken, G. m. b. H., Celle (Hannover). Redaktionelle Sendungen sind ausschließlich an den Herausgeber Wilhelm Schäfer, Bodensee-Ludwigshafen, zu richten. — Für unverlangte Manuskripte und Rezensions-Exemplare wird keine Verpflichtung übernommen. — Rückporto ist beizulegen.



Abteilung Buch- und Kunstverlag

Der weiße Reiter

Jungrheinischer Bund für kulturelle Erneuerung

Das erste Buch
neuer religiöser Kunst und Dichtung
Herausgeber: Karl Gabriel Pfeill

Preis der einfachen Ausgabe, steif kartoniert, Mark 45.–
der numerierten Luxusausgabe, gebunden, Mark 175.–

Vorzugsausgabe von einhundert numerierten Exemplaren. Beiträge u. a. von Peter Bauer, Dr. Max Fischer, Karl Gabriel Pfeill, Maximilian Maria Ströter, Dr. Werner E. Thormann, Ernst Thrasolt, Franz Johannes Weinrich, Dr. Leo Weißmantel, Konrad Weiß, Joseph Winkler. Beigegeben sind dem Bande sechzehn ganzseitige Kunstblätter nach Originalen von: Hermann Coßmann, Ewald Dülberg, Joseph Enseling, Karl Kriete, Ewald Malzburg (gef.), Jan Thorn-Prikker, Joseph Urbach. Ausstattung von Joseph Urbach. Das Buch wurde in den Werkstätten der Kunstdruckerei A. Bagel in Düsseldorf auf bestem Papier gedruckt und in Halbpergament gebunden. Die Inspirierung der wahrhaft fortführenden modernen Kunstrichtungen durch das katholische Mysterium und dadurch die Heraufführung des neuen religiösen Monumentalstiles in bildender Kunst wie Dichtung hat sich der „Weiße Reiter“-Bund als ein Hauptziel gesetzt. Die Beiträge des Sammelbuches versuchen die Linie der neuen Monumentalität schon an verschiedenen Beispielen aufzuzeigen. Darüber hinaus möchte die „Weiße Reiter“-Bewegung eine religiöse Erneuerung des Einzelnen wie der Gesamtkultur mit vorbereiten helfen und verdient dieses großen Zieles halber die Unterstützung aller am Aufbau Interessierten.



A. Bagel Aktiengesellschaft ✶ Düsseldorf

Die Rheinlande



Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern a. Rhein.
Herausgegeben von Wilhelm Schäfer

22. Jahrgang · 2. Heft

DRUCK UND VERLAG VON A. BAGEL DÜSSELDORF

„. . . . Sternberg ein Wecker all der verblichenen Herrlichkeit . . . .“
Kölnische Volkszeitung.

Limburg als Kunststätte

von Leo Sternberg.

Zweite Auflage, in Halbleinen gebunden.

Preis sechzig Mark.

Hierzu noch der übliche Sortimenter-Teuerungszuschlag.

*

Professor Luthmer schreibt in den „Mitteilungen des Vereins für Nassauische Altertumskunde“:

„. . . Das Bild einer alten Kunststätte, wie Deutschland wenige besitzt. Leo Sternberg hat eine eigene und sehr glückliche Form gewählt, um die Limburger Kunst durch die Jahrhunderte zu begleiten.“

„Westermanns Monatshefte“ urteilen wie folgt:

„Wüßten wir es nicht aus mehreren Gedichtsammlungen, daß Leo Sternberg mit reifer, gesammelter Kraft vornehmlich die Kunst der Ballade beherrscht, wir müßten schon aus dieser Darstellung auf eine dichterische Begabung solcher Art schließen. Denn wie greifbar, wie lebensvoll, wie unheimlich beredt treten hier die Bilder aus Limburgs in Glück und Leid gleich vollsaftiger Geschichte vor uns hin, wie unwiderstehlich werden wir namentlich gezwungen, die düstern Zeiten des großen Sterbens im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, da die alte Trauerglocke des Doms kaum zum Schweigen kam, bangen Herzschlags miterleben. Aber auch wo Sternberg nicht so al fresco malt, wo er sich intimer in Einzelheiten der Stadt, ihre Kulturgeschichte und ihre Kunstschätze vertiefen muß, wird er seiner Aufgabe vortrefflich gerecht, und, wie selten in einer derartigen Kunst- und Kulturgeschichtsstudie, klingen seine festen, kernigen und markigen Sätze, die sich nie in schöngeistige Phrasen verlieren, mit den festgefügten Kunstdenkmälern zusammen, die uns Hans Aulmanns kräftige Federzeichnungen oder die schönen tieftonigen Mattkunstdrucke zeigen . . . Wer einmal im Abenddämmer vor dem wie aus dem Felsen wachsenden Limburger Dom gestanden hat, indessen drüben die sanften Bergzüge sich in tiefes Dunkel hüllten, die massigen, gewaltigen und doch anmutigen Formen romanisch-gotischer Meisterarchitektur aber immer noch siegreich über das Wolkendüster triumphierten, der wird der Sehnsucht nach diesem Anblick nie wieder ledig, und er ist dankbar, daß wenigstens durch den Zauber von Wort und Bild, wie er in diesem wertvollen Hefte waltet, die Erinnerungen an jene Stunde in ihm wachgerufen wird.“

Soeben erschien

der erste Band von

Rheinlandkunde

Ein heimatkundlicher Ratgeber für die deutschen Länder am Rhein. Unter Mitwirkung zahlreicher rheinischer Heimatforscher herausgegeben von

Dr. R. A. Keller

Preis zwanzig Mark

Hierzu noch der übliche Sortimenter-Teuerungszuschlag

*

Aus dem Inhalt des ersten Bandes:

Zum Geleit

I. Teil:

Hundert Charakterköpfe aus der Geschichte des 19. Jahrhunderts / Abriß der politischen Geschichte der Rheinlande / Allgemeine Literatur zur rhein. Kunstgeschichte / Die Rheinlande im deutschen Wirtschaftsleben

II. Teil:

Die niederrheinische Heimat / Mittelrhein und Moselland / Die hessische Heimat / Aus der Heimatkunde Nassaus. 1. Teil: Land und Leute / Landeskundliche Literatur der Rheinpfalz / Rheinpfälzische Kunstgeschichte

Der zweite Band der Rheinlandkunde wird im Herbst 1922 erscheinen. Er wird die Ergänzung des uns vorschwebenden Planes bringen. Themen, die für das Gesamtgebiet Interesse haben, wie Literatur, Musik, Theater u. a. werden wieder in einem ersten Teile behandelt werden. Im zweiten soll dann die Heimatkunde der im ersten Band nicht aufgenommenen Gebiete, insbesondere Baden, Pfalz, Saar und Aachener Gebiet, nachgeholt werden. Den Abschluß wird eine Zusammenstellung der in den rheinischen Gebieten vorhandenen öffentlichen Bibliotheken, Museen und heimatkundlichen Zeitschriften bilden.

Eine Rarität für Kunstfreunde und Sammler, da nur achtzig Abzüge hergestellt wurden, ist:

TUTI-NAMEH

13 DREIZEHN 13 URSTEINZEICHNUNGEN VON ADOLF UZARSKI

Größe 50/65 cm. Gedruckt in 80 Exemplaren, davon Nr. I—V auf Handjapan, jedes Blatt vom Künstler gezeichnet und numeriert, Preis der Serie in geschmackvoller Mappe Mark 3525.—; Nr. 1—75 auf echt Bütten, vom Künstler gezeichnet und numeriert, Preis in Mappe Mark 1175.—

Die hier genannten Preise verstehen sich einschließl. Luxussteuer

Unter dem frischen Eindruck der Lektüre des persischen Papageienmärchens »Tuti-Nameh« hat Adolf Uzarski diese Blätter geschaffen. Jeder, der Uzarski kennt, weiß, wie tief er in den Geist des Orients eingedrungen ist und wie nahe er ihn unserem Empfinden zu bringen versteht. Ohne enge Abhängigkeit von der Dichtung und ohne die geringste Absicht, eigentliche Illustrationen sein zu wollen, sind die dreizehn Steinzeichnungen als voraussetzungslose selbständige Kunstwerke, als Manifestationen künstlerischen Erlebens entstanden.

Nach Druck wurden die Steine abgeschliffen, so daß weitere Exemplare nicht mehr angefertigt werden können.

Zwei Kunstkataloge, die man nicht missen möchte!

Fertig liegt vor:

WANDSCHMUCK EDELSTER ART

Original-Graphik erster Künstler, enthaltend signierte Vorzugsdrucke von Radierungen, Holzschnitten und Lithographien

Preis zehn Mark

Anfang November ist lieferbar:

INDUSTRIEBILDER

enthaltend RADIERUNGEN der bekannten Künstler:
Heinrich Otto / Wilhelm Thielmann / August Kaul / Arthur Zahn

Preis fünf Mark

*

Meine ständigen Begleiter sind:

Karte von Rheinland und Westfalen

und den angrenzenden Ländern, mit Angabe der Grenzen der besetzten Gebiete u. der neutralen Zone

umfassend das Gebiet von Verviers bis Kassel, von Lingen in Hannover bis Karlsruhe in Baden, Maßstab 1 : 500000. Größe der Karte 58 x 85 cm. Gefalzt im Umschlag

Preis Mark 15.—. Hierzu noch Sortimenter-Teuerungszuschlag.

Die abgetretenen deutschen Gebiete Eupen und Malmedy sind auf der Karte schon als belgisches Gebiet gekennzeichnet, wodurch dieselbe an Wichtigkeit gewinnt

Karte vom Laufe des Rheins von Basel bis Rotterdam

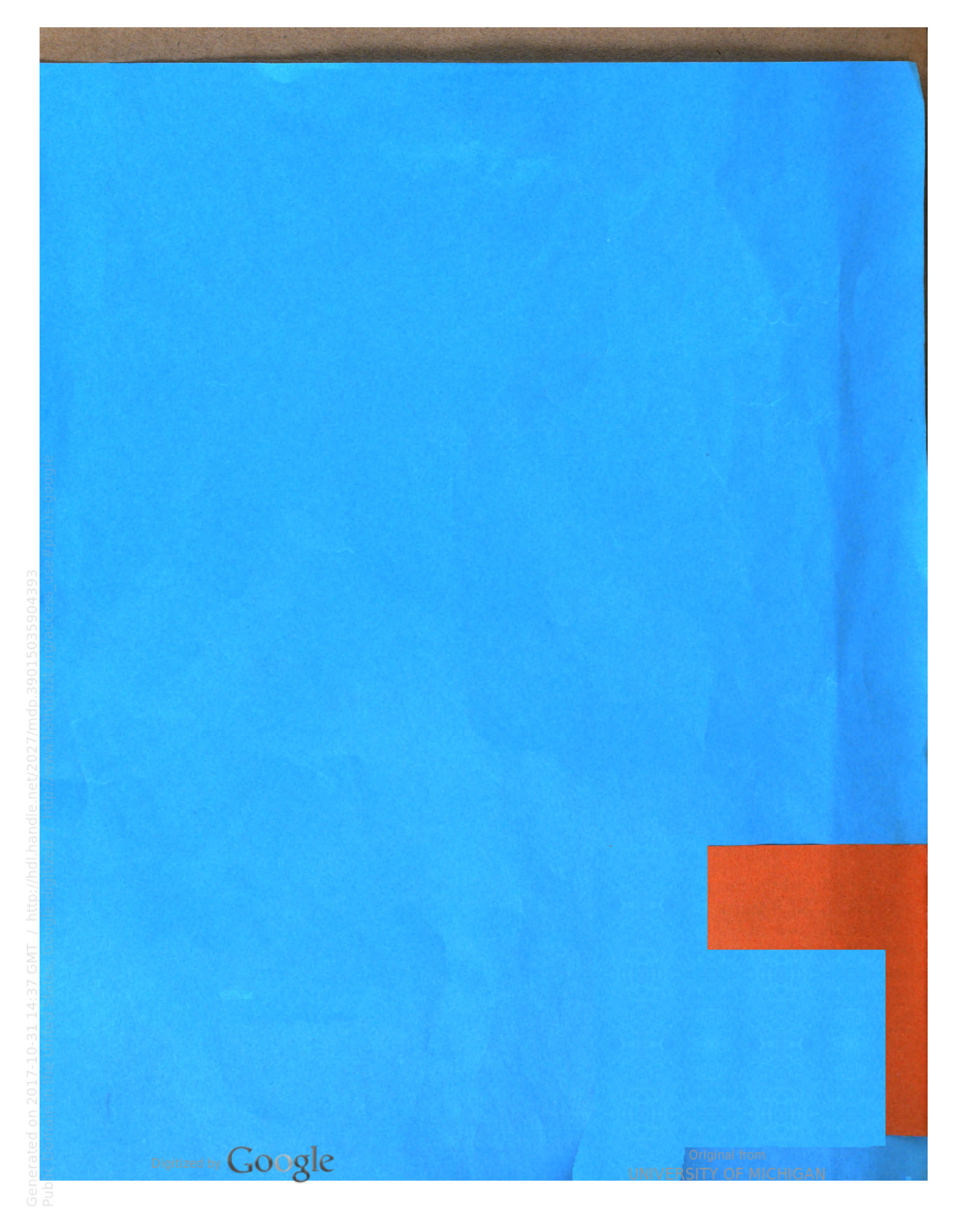
Preis Mark 10.—. Hierzu noch Sortimenter-Teuerungszuschlag.

Dieselbe wird gefalzt in mehrfarbigem Umschlag mit Textbuch in Taschenformat geliefert. Auf der Karte sind die wichtigsten Sehenswürdigkeiten, Denkmäler usw. nebenstehend beigedruckt, so daß gewissermaßen ein Führer entstanden ist, der durch den Wegweiser mit Notizen für die Reise von Rotterdam bis Basel über die Hauptorte, die am Rhein gelegen sind, Aufschluß gibt.

Buch- und Kunstverlag A. Bagel Aktiengesellschaft Düsseldorf

Der Mitgliedsbeitrag
war am 31. März fällig.
von den Mitgliedern, die
nach Versand dieses Heft
ge
M
Unkosten erhob

Pos



Inhalt.

Kunstbeilagen und Vollbilder:

Abhandlungen:

Dichtungen:

Notizen:



Die Rheinlande



Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein
Herausgegeben von Wilhelm Schäfer

22. Jahrgang 1922 3. u. 4. Heft

An die Mitglieder!

Das vorliegende schmale Heft gibt dem 22. Jahrgang unserer Zeitschrift einen raschen Abschluß. Wäre es im alten Umfang und in der seitherigen Reichhaltigkeit erschienen, so hätten die Herstellungskosten den Mitgliedsbeitrag um ein Vielfaches überschritten; trotz der jetzigen Einschränkung erreichen die Kosten schon die Höhe einer Beitragszahlung, und die Lieferung war nur möglich durch dankenswerte Zuwendungen von Freunden des Verbandes, nicht aus eigenen Mitteln. Eine Erhöhung des Verbandsbeitrags noch im laufenden Jahr sollte aber vermieden werden.

Auf welchen Grundlagen der Verband im neuen Jahr bestehen wird, ist unterm Rad der deutschen Geldentwertung in diesem Augenblick noch nicht mit Bestimmtheit zu sagen; die Mitglieder werden demnächst benachrichtigt. Die Anforderungen des Verbandes an seine Angehörigen werden größer sein müssen, aber auch die Leistungen des Verbandes selber werden vermehrt werden. Der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein ist von Anfang an eine Notgemeinschaft gewesen, er ist es heute in einem viel härteren Sinne, und mehr als jemals gilt es, zusammenzuhalten.

Die Berichte über die diesjährige Verbandsausstellung, die ursprünglich in das als Sonderausgabe geplante vorliegende Heft der „Rheinlande" aufgenommen werden sollten, haben sich unter der Bedeutung des Anlasses zu einem besonderen Buch ausgewachsen, das, vornehm ausgestattet, mit rund 50 Abbildungen, dieser Tage erscheint. Das Buch ist mehr geworden als eine Überschau über das rheinländische Kunstschaffen auf Grund der Wiesbadener Ausstellung, es hat programmatischen Charakter und enthält zwei ausführliche Abhandlungen von Wilhelm Schäfer: „Das deutsche Gesicht der rheinländischen Kunst" und „Die rheinländische Malerei der Gegenwart", einen Aufsatz von Dr. Walter Cohen: „Deutsche Malerei der Romantik", Aufsätze von Dr. S. Kracauer über die Plastik und von Lisbeth Schäfer über die Graphik. An Verbandsangehörige wird das Buch bei sofortiger Bestellung (durch beiliegende Bestellkarte) zu dem erheblich verbilligten Ausnahmepreis von 180 M. abgegeben, im Buchhandel kostet es mindestens 450 M. Wir hoffen, mit dieser Vergünstigung beim Bezug des wertvollen Werkes unsere Mitglieder für die Einschränkung der „Rheinlande" entschädigt zu haben.

Die Geschäftsstelle.

Jahresbericht 1921.

Auch im achtzehnten Lebensjahr kam der Verband unter dem Druck der Zeit nicht zur alten Entfaltung. Immerhin wurde Ende des Jahres wieder ein Versuch mit einer Verbandsausstellung gemacht. Durch Vereinbarung mit dem „Wormser Bund zur Pflege der bildenden Kunst" konnten wir am 4. Dezember in den Räumen der Städtischen Galerie zu Worms eine Ausstellung eröffnen, die zwar nur 146 Nummern umfaßte, aber sonst wohlgelungen war. Namentlich die Jugend zeigte soviel geschulte Kräfte, daß wir im Vertrauen auf sie für das Jahr 1922 wieder eine größere Veranstaltung planen konnten. Die Ausstellung wurde mit einer Tagung eröffnet, die neben den üblichen Verhandlungen der Mitgliederversammlung zwei Vorträge von Dr. Schmitt, Frankfurt: „Über die Beziehungen deutscher und französischer Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert" und von Wilhelm Schäfer: „Von Berlin nach Bamberg" brachte. Den Ernst-Ludwig-Preis, der seit langem zum erstenmal wieder verliehen wurde, erhielt mit 5000 Mark der Maler Johann Greferath in Köln für sein Bildnis eines „Inders", das der Galerie in Worms zur Erinnerung an die Tagung gestiftet wurde. Der äußere Erfolg der Ausstellung war recht befriedigend.

Einen erheblichen Verlust bedeutete für den Verband der Tod von Karl Ernst Osthaus, dem Gründer des Folkwang-Museums in Hagen, der seit Anfang Mitglied des Vorstandes und für manche Entscheidungen des Verbandes der unermüdliche Anreger gewesen war. Außerdem hatte der Verband den Tod dreier Mitglieder des erweiterten Vorstandes, der Herren Geheimrat von Reden, der eine Zeitlang Erster Vorsitzender des Verbandes war, des Geheimrates Henry Thode und des bekannten Kunstsammlers Dr. Karl Lanz in Mannheim zu beklagen.

Der im Krieg zurückgegangene Mitgliederbestand hatte sich dank einem wirkungsvollen Werbevortrag von Herrn Dr. Witte in Köln erheblich gehoben, so daß wir mit neuem Mut in das neue Jahr gehen konnten. Die Zeit lastet schwer auf der Kunst, die mehr als sonst nach Brot gehen muß; um so notwendiger ist es, daß die Hilfe unseres Verbandes für sie lebendig bleibt. W. Schäfer.

Protokoll

über die ordentliche Mitgliederversammlung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein (E. V.),
abgehalten Sonntag, 27. August 1922, vormittags $11^1/_2$ Uhr, im Neuen Museum zu Wiesbaden.

Anwesend vom Vorstand die Herren: Wirkl. Geheimrat von Römheld, Dr. Paul Seligmann, Wilhelm Schäfer, Justizrat Dr. Paul Roediger;

vom erweiterten Vorstand die Herren: Dr. Amiet, Dr. von Bassermann-Jordan, J. Greferath, Prof. Habich, Geheimrat Laué, Bürgermeister Mueller, Präsident zur Nedden, J. Nußbaum, G. Schlosser, Oberst Ulrich;

der Geschäftsführer Herr K. Nierendorf,

im ganzen 52 Mitglieder.

Der Erste Vorsitzende, Herr Wirkl. Geheimrat v. Römheld, eröffnete kurz nach $11^1/_2$ Uhr die Versammlung, begrüßte die Erschienenen und bat Herrn Justizrat Dr. Roediger, das Protokoll zu führen. Er konstatierte unter Hinweis auf das aufliegende 2. Heft des 22. Jahrgangs der Verbandszeitschrift „Die Rheinlande", daß die Versammlung formgemäß und fristgerecht eingeladen sei unter Angabe folgender

Tagesordnung:

1. Entgegennahme des Jahresberichts des Vorstandes, des Kassenberichts nebst den Bemerkungen der Rechnungsprüfer.
2. Erteilung der Entlastung an den Vorstand und den Schatzmeister.
3. Wahl der Rechnungsprüfer für die Jahresrechnung 1921.
4. Bestimmung des Ortes und der Zeit der nächsten Mitgliederversammlung.
5. Zuwahl zum Vorstand.
6. Abänderung des § 4 der Satzungen.
7. Verschiedenes.

Der Antrag des Vorstandes auf Abänderung des § 4 der Satzungen ist mit der Einladung abgedruckt, das vorgeschriebene Gutachten des Vorstandes zur beantragten Satzungsänderung ist in dem gleichen Heft der Verbandszeitschrift veröffentlicht worden.

Vor Eintritt in die Tagesordnung übermittelte der Vorsitzende herzliche Grüße und Wünsche des Hohen Protektors.

Er gedachte sodann in warmen Worten des verstorbenen Mitbegründers und langjährigen Dritten Vorsitzenden im Vorstand, Herrn Geheimen Legationsrats Dr. A. Seyb, Karlsruhe. Die Mitglieder erhoben sich zum Gedächtnis des Verstorbenen von ihren Sitzen.

Zu Punkt 1 der Tagesordnung erstattete der Schriftführer, Herr Wilhelm Schäfer, den Geschäftsbericht. Herr Dr. Seligmann erstattete den Kassenbericht und trug den Bericht der Rechnungsprüfer vor. Die Berichte wurden gebilligt.

Zu Punkt 2 der Tagesordnung wurde dem Vorstand einschließlich des Schatzmeisters Entlastung erteilt.

Zu Punkt 3 der Tagesordnung wurden, auf dem allseitig gebilligten Wege des Zurufs, die Herren Kommerzienrat Dr. Albert Ahn und Hermann Hertz (Köln) zu Rechnungsprüfern für das Jahr 1922 wiedergewählt.

Zu Punkt 4 der Tagesordnung wurde angesichts der schwierigen Verkehrsverhältnisse dem Vorstand anheimgegeben, Ort und Zeit der nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung von sich aus zu bestimmen und bekanntzugeben.

Zu Punkt 5 der Tagesordnung steht der aus dem Kreise der Versammlung gemachte Vorschlag zur Diskussion, an Stelle des verstorbenen Herrn Geh. Legationsrats Dr. A. Seyb den Vorsitzenden der Schweizerischen Kunstkommission, Herrn Oberst Paul Ulrich, Architekt, Freigutstr. 16, Zürich, dem engeren Vorstand, und zwar als Dritten Vorsitzenden zuzuwählen. Der Antrag wurde auf dem allseitig gebilligten Wege des Zurufs einstimmig angenommen. Herr Oberst Ulrich erklärte sich zur Übernahme bereit.

Zu Punkt 6 der Tagesordnung verwies der Vorsitzende auf das Gutachten des Vorstandes zur beantragten Satzungsänderung und stellte namens des Vorstandes den Antrag, zu § 4 folgenden Zusatz zu machen:

„Sofern mit Rücksicht auf die Veränderung des Markwertes die vorgenannten Beiträge nicht ausreichend erscheinen, um die Unkosten des Verbandes zu bestreiten und einen angemessenen Betrag für Erfüllung der Verbandszwecke zu erbringen, können die Beiträge durch Beschluß der Mitgliederversammlung verändert werden. Der Mindestbeitrag ist unter Berücksichtigung der Abstufung für alle in Deutschland wohnhaften Stifter, Patrone und Mitglieder der gleiche und in Mark festzusetzen. Für Mitglieder mit ausländischem Wohnsitz können die Mitgliederbeiträge in ausländischer Währung festgesetzt werden."

Der Antrag wurde einstimmig zum Beschluß erhoben.

Beschlossen wurde ferner, bis auf weiteres den Mindestbeitrag für schweizerische Mitglieder auf Fr. 10,—, für holländische Mitglieder auf fl. 5,— festzusetzen. Die Bestimmung des Mindestbeitrags für deutsche Mitglieder wird erstmals dem Vorstand übertragen.

Zu Punkt 7 der Tagesordnung berichtete Herr Wilhelm Schäfer, daß der Ernst-Ludwig-Preis dem Bildhauer Otto Schließler-Schwetzingen für seine Plastik „Männerkopf" zuerkannt worden sei. Das Werk soll der Stadt Wiesbaden als Gabe der Erinnerung und des Dankes überwiesen werden.

Der aus Mitteln holländischer Freunde gestiftete „Holland-Preis" wurde dem Düsseldorfer Maler Richard Geßner für sein Ölgemälde „Stätten der Arbeit" zuerkannt. Das Werk wird dem Museum Boymans in Rotterdam überwiesen.

v. Römheld. Dr. Roediger.

Vermögens- und Kassenaufstellung

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein vom 31. Dezember 1921.

1. Laufendes Vermögen:		
9000 M. $3^1/_2$ % Konsols à M. 60,10	M.	5 409,—
zuzügl. Zinsen ab 1. 10. 21	„	78,75
2. Ernst-Ludwig-Dankesspende:		
das Konto weist einen Saldo auf von	„	4 509,05
dazu 28 000 — 5 % Rh. Elektr.-Obl. à 101,50 %	„	28 420,—
„ 45 000 — 6 % Brown-Boveri-Vorz.-Akt. à 115 %	„	51 750,—
3. Konto der Stifter:		
Bestand	„	35 000,—
4. Kapital-Wiederherstellungs-Konto	„	2 865,12

Kassenbericht.

Einnahmen.

Patronatsbeiträge	M.	6 900,—
Mitgliedsbeiträge	„	64 785,24
Zinsen	„	4 621,20
Außerordentliche Zuwendungen	„	53 244,25
Entnahme aus Ernst-Ludwig-Spende und Separat-Konto	„	14 409,05
Defizit (in Höhe von M. 2865,12 gedeckt durch Kapital-Wiederherstellungs-Konto)	„	9 793,78
	M.	153 753,52

Ausgaben.

Rheinlande	M.	84 018,02
Verwaltungskosten und Porti	„	27 210,13
Propaganda	„	8 404,97
Allgemeine Verbandszwecke:		
Verlosung	„	5 023,—
Ausstellung Worms und Vorträge	„	6 407,40
Ankäufe Worms	„	17 690,—
Literarischer Preis	„	5 000,—
	M.	153 753,52

Unsere Wiesbadener Tagung

vom 26. bis 29. August war besuchter, als erwartet werden konnte. Sie war begünstigt von dem schönen Wetter der letzten Sommertage dieses Jahres und nahm einen schlichten, würdigen Verlauf. Sie war eine zwanglose Zusammenkunft ohne laute Förmlichkeiten, ein festliches Beisammensein ohne Prunk und wirkte dennoch durch den Geist der Gemeinsamkeit als Kundgebung nach außen hin. Die Maler standen unter Führung Cuno Amiets, die Dichter unter Führung Wilhelm Schäfers. Die einheimischen Kunstfreunde stellten freigebig ihre Gastzimmer zur Verfügung, und die Stadt bot alle jene Genüsse, deren sie als Weltkurbad fähig ist: das Staatstheater gab Festvorstellungen („Meistersinger" und „Faust"), das Kurhaus Festkonzerte rheinischer Musik und ein Feuerwerk im Kur-



garten, ferner einen rheinischen Dichterabend durch Dr. Gustav Manz; eine Rheinfahrt nach Aßmannshausen entführte in die Landschaft; das Festessen im Kurhaus war gut und reichlich und nicht teurer als anderswo. Der große Saal des Kurhauses, in dem Wilhelm Schäfer am Begrüßungsabend seine Rede über Romantik hielt, war mit 1500 Menschen gefüllt. Die Buchhandlungen hatten ihre Auslagen den Werken der rheinländischen Dichter eingeräumt, die Kunsthandlungen zeigten Steinhausen und Thoma, das „Badeblatt" war als illustrierte Festschrift erschienen. Bleibt noch zu erwähnen die Besichtigung der von Prof. Bonatz erbauten Henkellschen Sektkellereien in Biebrich, eines interessanten modernen Industriebaus.

Das geistige Leben Wiesbadens stand noch wochenlang im Zeichen des Verbandes. Die durch Wilhelm Schäfer am Begrüßungsabend eingeleitete Vortragsreihe „Die Romantik und der deutsche Mensch" zog sich bis anfangs Oktober hin; in der Reihe sprachen noch Herbert Eulenberg über „Triumph der Romantik heute, morgen und in Ewigkeit", Alfons Paquet über „Joseph Görres", Prof. Oskar Walzel über „Romantische Dichtung", Dr. G. F. Hartlaub über „Romantische Malerei" und Musikdirektor Karl Schuricht über „Romantische Musik". Am ersten dieswinterlichen Abend der Wiesbadener Literarischen Gesellschaft las Wilhelm Schäfer aus eigenen Dichtungen, am zweiten Abend sprach Ernst Lissauer unter besonderer Beziehung auf den romantischen Menschen über „Die Heiligung des Alltags in der bürgerlichen Dichtung des 19. Jahrhunderts". In literarischen Morgenfeiern der „Bücherstube im Museum" lasen Leo Sternberg, Nikolaus Schwarzkopf und Alfons Paquet. Die Reihe der Symphoniekonzerte des Staatstheaters begann mit der Aufführung von Hans Pfitzners romantischer Kantate „Von deutscher Seele".

Die Ausstellung, die noch bis zum 26. November geöffnet ist, begegnet größtem Interesse. Der Besuch ist überaus rege, die Verkäufe sind zahlreich. Die Ausstellung ist zweifellos eine der wichtigsten, die der Verband jemals veranstalten konnte, und gilt allgemein als ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges. In den 38 Sälen des Neuen Museums sind rund 560 Werke ausgestellt: die älteren Meister wie Thoma, Trübner, Steinhausen, Boehle, Altheim, Bochmann, Gebhardt, Schönleber, Hodler, Buri usw. neben den hervorragendsten modernen Schweizern wie Amiet, Giacometti, Haller usw. und neben der übrigen jungen und ganz jungen rheinländischen Kunst; in einer Sonderabteilung der Ausstellung sind Werke der deutschen Romantik zusammengebracht, darunter erlesene Kostbarkeiten und Neuentdeckungen von hoher Bedeutung (Karl Philipp Fohr, Georg Philipp Schmitt, Franz Schmitt!). Es ist unmöglich, hier auch nur andeutungsweise im einzelnen auf die Ausstellung einzugehen; in dem vom Verband herausgegebenen reich illustrierten Werk „Maler und Bildhauer in den Ländern am Rhein 1922" wird ausführlich darüber gehandelt. D.

Berichte aus dem Verbandsgebiete.

Darmstadt.

„Deutsche Kunst Darmstadt 1922": Der Name verspricht mehr, als die Ausstellung im Olbrichbau hält. Sie ist, um dies gleich vorwegzunehmen, eine Zusammenstellung ohne inneren Zusammenhang, der Querschnitt, den sie durch das heutige Kunstschaffen legt, ist uncharakteristisch, es fehlt ihr alles in allem der große Zug und die straffe Gliederung, wie sie etwa der Wiesbadener Ausstellung eignen. So zersplittert sich denn der Gesamteindruck in lauter Einzeleindrücke, und man sucht vergeblich nach einer Leitidee, die Ordnung in das Chaos brächte. Im ganzen überwiegt eine mittlere Kunst von provinzieller Bedeutung, die tüchtige und solide Arbeiten aufweist. Repräsentative Schaffende außerhalb der Bannmeile Darmstadts sind nur verhältnismäßig selten und nicht immer mit ihren besten Leistungen vertreten. Immerhin: hat man sich erst einmal mit dem tatsächlich Gebotenen abgefunden, so wird man gerne bei dem vereinzelten Guten verweilen und auch in den vielen Durchschnittsschöpfungen, die ja am schwersten zu würdigen sind, weil sie alles Ursprüngliche gebrochen widerspiegeln, manches Zusagende zu erspähen wissen.

Unter den figürlichen Bildern ragt eine Komposition: „Frauen mit Jüngling" von August Babberger (Karlsruhe) hervor. Die Gestaltenvielheit bildet ein freies architektonisches Gefüge, das, wie so vieles, was dieser vorwiegend statisch empfindende Künstler je gemalt, die Wirkung des Teppichs erzeugt. Viel bewegter ist das große Tafelbild Reinhold Ewalds (Hanau): ein erregtes Renkontre zweier Gestalten, eine Art von dramatischer Vision, deren geistiger Gehalt in einer ganzen Skala gelber, blauer und grüner Töne seinen malerischen Ausdruck findet. Visionär gesehen sind auch die „Lemuren" Hofers sowie das zarte, rosa überhauchte Feierabendbild Unolds (Berlin), während eine kräftige Komposition Nauens (Berlin) jede Innerlichkeit und Traumhaftigkeit vermissen läßt und sich damit begnügt, auf dem Acker kniende Frauen zur Einheit einer nach vorne drängenden Bewegung zusammenzuzwingen. H. Campendonks blaugrüne „Achala-Alpe" dicht dabei ist abgelebter, zur Fratze erstarrter Expressionismus. Vor diesem Bilde wird man unwillkürlich zur Betrachtung genötigt, daß heute die Benutzung der expressionistischen Formensprache eine schwere Gefahr für den Künstler bedeutet. Das ursprüngliche Erlebnis hat sich aus den Formen verflüchtigt und zurück sind zur Konvention erkaltete Ausdrucksmittel geblieben, die gerade noch zur Flächenfüllung taugen. Die Wendung zum Dekorativen hat sich in Jawlenskys Farbenstudien und Paul Klees spinnwebzarten Zeichnungen mit aller Deutlichkeit vollzogen.

An Bildnissen verschiedenster Stilrichtung leidet man in der Ausstellung nicht Not. Da ist zunächst des Darmstädters Thesing (vom hessischen Staate angekauftes) Porträt des hessischen Staatspräsidenten. Eine sitzende, en face dargestellte Ganzfigur, gleichsam aus lauter Flächen und Kanten zusammengesetzt, virtuos stilisierte Malerei, die vom Kubismus gelernt hat, ohne die Außenwelt zu verdrängen. Man freut sich der kalten Sicherheit des Künstlers, seiner unbeschwerten Vitalität, die sich freilich um das Raunen der Seele nicht viel kümmert. Der junge hochbegabte Frankfurter Künstler R. Heinisch wird ganz im Gegensatz hierzu von einem Dämon innerlich zerwühlt; sein irgendwie noch von Kokoschka beeinflußtes Bild „Freundinnen" offenbart durch menschliche Gesichter hindurch beinahe hüllenlos den Kontrast einer hellen und einer dunklen Seele. Einer Maske mit hohlen grünen Augen gleich, so leuchtet spukhaft aus braunem Dämmer ein Frauenbildnis Noldes hervor, wie alles, was dieser große Künstler schafft, eine glühende Farbensymphonie, in der sich das Violett der Schleife wundersam mit den gelben und roten Tönen des Antlitzes vermählt. Mila Eßlinger lehnt sich, von dem Rausch der Farbe bezwungen, in einem phantastischen Temperabild „Begegnung" ersichtlich an Nolde an. Auch Josef Eberz ist mit einem Frauenbildnis vertreten, und zwar kommt er dieses Mal spanisch-romantisch daher. Das Rot des Hintergrundes und das Grün des Schleiertuches drücken im gut abgewogenen Einklang die verhaltene Sinnlichkeit der Spanierin aus, die mit langen spitzen Fingern den Fächer vor die Brüste hält. Das in diesem Bild Gewollte ist sicherlich erreicht, nur ist eben nicht allzuviel gewollt. Zu nennen sind weiterhin die frech und witzig gemalte „Dame im Schnee" von Felix Müller, ein im seelischen Ausdruck vortrefflich gelungenes Mädchenbildnis W. Jäckels (Berlin) und das in seiner Naivität rührende Selbstbildnis Emil Betzlers (Frankfurt).

Die Stilungleichheit der Bildnisse kehrt in den Landschaften wieder. Schmidt-Rottluff vergewaltigt in einem barbarischen Gewitterbild die Natur mit einer Brutalität, die als leere Geste anmutet. Wie beherrscht und echt daneben die fast pointillistisch ausgeführte „Paulskirche in Soest" von Rohlfs, deren Türme gleich einem hellen Traum in den Abendhimmel aufsteigen! Verwandte Stimmung beschwört das freilich schwächere Gemälde von H. Lichtenberger herauf, das die Türme der Münchener Ludwigskirche als mächtigen Spuk zu bannen sucht. Richard Seewald entführt in die grünblauen Gefilde Toskanas; er hat sich, wie auch die in der Ausstellung gezeigte Landschaft beweist, zu einem eigenen Stile durchgerungen, der sich vor allem angesichts der in sich ruhenden heiteren Natur bewährt. Ein sonniger „Cafégarten" von Richard Bloos gemahnt an die entschwundenen Zeiten des Impressionismus. Auch Jakob Nußbaum (Frankfurt), der ein Mainbild vorführt, gehört der älteren Generation an, was gewiß nicht daran hindert, seine uneitle, sachliche Kunst immer wieder zu bewundern. Märzsonne malt W. Neitzel (Darmstadt); er taucht die Vorfrühlingslandschaft in Glanz und Helligkeit, sicher über die traditionellen Stilmittel verfügend. Ein anderer Darmstädter Künstler, Gerard Pfaff, ist ein Eigenbrödler. Er pinselt liebevoll einen Tümpel im Vogelsberg mit einer an Dürer erinnernden Genauigkeit und versenkt sich so innig in jedes Gräschen, daß der enge Bezirk sich zur weiten Welt des Märchens dehnt.

Die Stilleben, deren eine Menge gezeigt werden, halten sämtlich ein anständiges Niveau inne, und zwar haben sich zumal

die Frauen auf diesem Gebiete mit Erfolg betätigt. Karl Gunschmann (Darmstadt) malt Kakteen unter mäßiger Verwendung expressionistischer Stilelemente. Ein sicherer Könner, versteht er sich auf ausgeprägte Farbeneffekte, freilich holt er längst nicht alles Leben aus den stillen Dingen heraus. Tiefer in das Wesen der toten Sachen dringt vielleicht Jakob Kahn ein, der gelbrot leuchtendes Geschirr vor blauen Hintergrund setzt und hierbei nicht so rein artistisch verfährt wie Willi Hofferbert (Darmstadt), dessen Orange- und Zitronenpaar raffiniert aus dem Dunkel hervorglüht. Seltsamen Reiz atmet das Bild „Am Fenster" von Therese Heumann (Bensheim); grüne Blätter einer Topfpflanze neigen sich vor die kalte Scheibe und heben sich sonnig von den stumpfen Farben der durch das Glas schimmernden Landschaft ab. Die Pfirsiche von Albert Windisch (Frankfurt) und die Sonnenblumen-Komposition von Karl Lippmann (Frankfurt) sind beides Qualitätsarbeiten von fein gewählter Farbenwirkung. Auch die Blumenstücke von Mathilde Huber, Anne Beyer, Gertrud Seip, Anne Bornemann, Maria Ziegler, Mathilde Battenberg und Bertha Strauß verraten gediegene Schulung und bezeugen die Vertrautheit dieser Künstlerinnen mit dem farbenfrohen Leben der Gewächse.

Die Graphik ist in der Ausstellung nur spärlich vertreten. Man sieht die eine oder andere bekannte Zeichnung von Beckmann, Meidner, Kokoschka, das übrige ist in der Hauptsache besseres Kunstgewerbe. Erwähnt zu werden verdient etwa ein duftiges Aquarell „Thuner See" von Luise Wintermeyer (Wiesbaden), das ganz von ferne an Hodlers Seebilder anklingt, und eine stimmungsvolle Radierung Paul Paeschkes (Berlin), die eine von Statuen und Menschen dichtbevölkerte Brücke darstellt.

Unter den wenigen Werken der Plastik gebührt der höchste Rang der von Lehmbruck geschaffenen Büste Fritz von Unruhs. Der Kopf ist von Energie gesättigt, aus den herrlich gemeisterten Zügen loht ein dunkles Feuer hervor. Auch der charakteristischen d'Albert-Büste Benno Elkans, die man bereits in Frankfurt gesehen hatte, begegnet man hier wieder. Zu dem Marmorfragment „Schlaf" von Kaspar Pilartz hat Rodin Pate gestanden; die Plastik zeigt ein vom Schlummer gewiegtes sanftes Frauenantlitz, das halb in den rauhen Stein eingebettet ist. Von Ernesto de Fiori sieht man die Ganzfigur eines Jünglings mit leicht gebeugten Knien. Der schmächtige Körper, den eine späte schon etwas müdgewordene Sehnsucht erfüllt, ist von jener ephebenhaften Grazie, wie sie dieser Künstler unnachahmlich zu gestalten weiß.

Dr. S. Kracauer.

Heidelberg.

Seitdem das Heidelberger Kurpfälzische Museum, die früheren „Städtischen Sammlungen", unter der Leitung des Direktors Dr. Lohmeyer steht, ist es ein bedeutender Faktor in dieser an Naturschönheiten und künstlerischen Eindrücken so reichen Stadt geworden. Nicht allein, daß eine von ganz außerordentlichem Geschmack geleitete Neuordnung (über die in einem späteren Hefte ausführlicher gehandelt werden soll) das Museum trotz seiner Kleinheit zu einem der schönsten Deutschlands gemacht hat und ganz verschollene Werke namhafter Künstler ans Tageslicht förderte, wird in alljährlich wechselnden Sonderausstellungen die Bedeutung der Pfälzer Kunst im Rahmen der deutschen Kunstgeschichte vor Augen geführt. Manche neue Entdeckung ist dadurch ermöglicht worden, wie z. B. die erstmalige Festlegung des Heidelberger Malerromantikerkreises und seiner fast ganz vergessenen Künstler 1919 und im vorigen Jahre der starke Einfluß des Schotten Wallis auf diesen Kreis. Wenn in diesem Jahre ein Einzelner aus dem Romantikerkreis herausgenommen wird, so kann auch hier wiederum von einer Entdeckung gesprochen werden. Der Heidelberger und Münchner Maler Bernhard Fries (1820—1879) war der zweite von drei Brüdern, die alle drei Maler waren, von denen der älteste, Ernst, der berühmteste ist, ein Romantiker in Rottmannschen Gleisen; der jüngste, Wilhelm, war ebenfalls Landschafter, aber von geringerem Talent, und der Vater, der Bankier und Krappfabrikant Adam Fries, wirkte durch seine große Sammlung von Werken zeitgenössischer Maler befruchtend auf diese gesamte Künstlergeneration ein. Bernhards künstlerischer Lebensweg wird am besten bezeichnet durch seinen Ausgangspunkt, die Romantiker, durch seinen Verkehr mit den Düsseldorfern (A. Achenbach) in Rom, seinen Aufenthalt beim Naturalisten Calame in Genf und seinen Anschluß an den Rottmann-Kreis in München, wo er die letzten Lebensjahre zubrachte. Diese beiden Hauptströmungen, die von Rottmann ausgehende Romantik und der Naturalismus, fanden ihren Niederschlag in Bernhard Fries' Werken, derart aber, daß anfänglich der Naturalismus stärker sprach. So wurden bisher die frühen italienischen Landschaften am höchsten bewertet, während die ganz unter Rottmanns Einfluß später in München entstandenen italienischen Landschaften den Stempel einer durch die Not erzwungenen allzu schnellen Produktion an sich tragen. Die deutschen Landschaften wurden nicht so gut eingeschätzt, aber bereits hier zwingt die Ausstellung zu einer Berichtigung. Wir sehen neben durchaus romantisch gesehenen Waldwinkeln Bilder, die in der Wiedergabe des Atmosphärischen, jener flimmernden Lichterscheinungen auf dem durch Wolken halb verdeckten Himmel, weniger den selbstverständlich gegebenen Einfluß von Wallis als den von Turner verraten. Dieses frühe Verständnis für den lange verkannten Maler ist bemerkenswert. Noch erstaunlicher aber sind die ebenfalls in den fünfziger Jahren in Heidelberg entstandenen Bilder, auf denen der Naturalismus bis zum reinsten Impressionismus gesteigert wird. Jede Detailmalerei wird vermieden und alles einem Gesamteindruck untergeordnet. Das Malerische beherrscht das Zeichnerische. Die Wirkung dieser meist kleinen und oft unbedeutenden Naturausschnitte ist außerordentlich, die Sicherheit der Pinselführung, die Selbstverständlichkeit, mit der nur die wichtigsten Ausdruckskomponenten betont werden, überrascht uns, besonders, wenn wir des Ausgangs und des Endes der Friesschen Kunst gedenken. Diese Landschaften sind auch wichtig für die Heidelberger Kunst insofern, als eine unleugbare Wesensverwandtschaft besteht zwischen ihnen und denen des großen Heidelbergers Trübner. Man kann in ihnen eine Vorstufe für dessen Landschaften erblicken. Daß Bernhard Fries hier eigene Wege ging, ist um so bemerkenswerter, als er sich im allgemeinen gern andere Künstler zum Vorbild nahm. Von Turner und Wallis war bereits die Rede, aber auch Anselm Feuerbach — der übrigens viel von Bernhard Fries hielt — hat auf ihn Einfluß gehabt. Wenigstens erinnern auf dem Bilde „Badende Kinder im Neckartal" Inkarnat des Nackten und die tiefe Stimmung aller Farben durchaus an Feuerbach (etwa an den „Hafis", der 1852 entstand). — Wenn schon allein durch die genannten Landschaften ein neues, unbekanntes Moment in die künstlerische Tätigkeit des Bernhard Fries hineingetragen werden konnte, so gilt dies in noch viel größerem Maße von zwei Porträts. Es war völlig unbekannt, daß Fries auch porträtierte. Wir danken diese Entdeckung dem Heidelberger Kunsthistoriker Geheimrat Prof. Dr. C. Neumann, der das (ausgestellte) Jugendbildnis des Heidelberger Philosophen Kuno Fischer (1852) und ein nicht gezeigtes Bildnis der Frau von Bernhards Bruder Ernst fand. Hinzu kommen noch das ebenfalls ausgestellte Porträt des jüdischen Studenten und Demokraten von 1849, Hirsch, das bisher noch nicht gefundene von Ludwig Feuerbach und vermutlich die Porträts der beiden Töchter von Ernst Fries. Geheimrat Neumann hat in einem soeben erschienenen sehr interessanten Aufsatz „Kuno Fischer als Heidelberger Privatdozent 1852, gemalt von Bernhard Fries" (Neues Archiv f. d. Gesch. d. Stadt Heidelberg, Bd. XI, Heft 3) darüber gehandelt. Das Porträt von Kuno Fischer ist trotz mancher Mängel dennoch eine beachtliche Leistung für einen Landschafter. Es verrät eine gute Charakterisierungsgabe und ist weich in den Farben. Der Kopf beherrscht die Gesamterscheinung. Immerhin darf man mit Neumann ruhig diese Bildnisse als einen Nebenweg im Schaffen Bernhard Fries' bezeichnen, dessen Bedeutung als Landschafter die Ausstellung in einem neuen Licht zeigt.

Dr. Werner Schmidt.

Berichtigung.

In dem „Ernst H. Gräser"-Aufsatz von J. F. Häuselmann (Heft 2) hat auf Seite 51, letzter Absatz, ein Druckfehler wiederholt das Wort „Krieg" in das Wort „König" verkehrt, was wir zu berichtigen bitten.

Romantik.

(Eine Rede in Wiesbaden.)

Wenn ich zu Ihnen über Romantik sprechen will, so geschieht das nicht, um Ihrer historischen Bildung eine blaue Dämmerstunde zu halten. Weniger die Zeit der Romantiker geht mich an als der romantische Mensch; und auch über den lediglich eine Art Naturbeschreibung loszulassen, widerstrebt mir. Wir blieben damit doch nur in der Literatur, die der eigentliche Moloch unserer vielgerühmten und ach so ärmlichen modernen Bildung ist. So sonderbar Ihnen dies in meinem Mund klingen mag: wir haben weder Zeit, Literaturpflege zu treiben, noch steht es unserer Würde an, sich darin weiterhin zu vergeuden. Das Schicksal hat uns nicht deshalb alle Fenster der Selbstgefälligkeit eingeschlagen, daß wir in unserm allzu geschäftigen Bildungsbetrieb scheintot bleiben, sondern daß wir zum Leben erwachen.

Um Ihnen den Ernst dieser anscheinend paradoxen Bemerkung an einem Beispiel deutlich zu machen: auf nichts, aber auf gar nichts von dem, was je über Goethe geschrieben wurde, kommt es an, sondern daß er selber in uns lebendig werde. Jedes der über ihn geschriebenen Worte mag ursprünglich dem Zweck dieser Lebendigmachung gedient haben, im Bildungsbetrieb ist ein papierener Berg daraus geworden, auf dem beinahe schon in den Wolken — so hoch ist der Berg von Papier — das Denkmal des Olympiers in unnahbarer Fremdheit steht. Es geht aber Goethe nur den etwas an, in dem selber etwas von Goethe ist; das heißt: Goethe ist eine Lebensmacht, und Lebensmächte wollen nicht beschrieben und in der Beschreibung angestaunt, sondern wirksam sein. Jedem einzelnen, den diese Rede angeht, ist Goethe eine brüderliche Hilfe, oder er bleibt ihm Papier der Bildung, das er ehrlicherer Weise zur Makulatur geben sollte.

So kann und will ich also auch über Romantik zu Ihnen nur insofern sprechen, als jeder den romantischen Menschen in sich trägt. Ich will das Heil oder das Unheil der romantischen Lebensmacht für uns zu erkennen suchen; denn wir Deutschen sind — das muß die Grundlage aller Besinnung sein — in Lebensgefahr und können ihr nur aus der Kraft unserer Natur begegnen. Ist Romantik ein Heil unserer Natur, so müssen wir uns zu ihr bekennen; ist sie aber ein Unheil, so müssen wir uns von ihr abwenden.

Werden wir uns zunächst klar, was überhaupt mit Romantik gemeint ist, was es bedeutet, daß wir eine Zeit, ein Werk oder einen Menschen romantisch nennen! Goethe machte darüber zu Eckermann (am 21. März 1830) eine vieldeutige Bemerkung: „Der Begriff von klassischer und romantischer Poesie, der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spaltungen verursacht" — sagte Goethe — „ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Ich hatte in der Poesie die Maxime des objektiven Verfahrens und wollte nur dieses gelten lassen. Schiller aber, der ganz subjektiv wirkte, hielt seine Art für die rechte; und um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung. Er bewies mir, daß ich selber, wider Willen, romantisch und meine Iphigenie, durch das Vorwalten der Empfindung, keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte. Die Schlegel griffen die Idee und trieben sie weiter, so daß sie sich denn jetzt über die ganze Welt ausgedehnt hat und nun jedermann von Klassizismus und Romantizismus redet, woran vor fünfzig Jahren niemand dachte."

Aus dieser Goetheschen Bemerkung sehen wir zweierlei: einmal, daß er romantisch als Gegensatz zu klassisch nahm und diesen Gegensatz auch durch subjektiv und objektiv, durch sentimental und naiv ausdrücken wollte; zum andern, daß er diese Formulierung als eine literarische Neuheit ansah, an die „vor fünfzig Jahren niemand dachte". Vor fünfzig Jahren — um davon zuerst zu sprechen — war Goethe, der Dreißigjährige, gerade Geheimrat geworden und hatte die Iphigenie in der ersten prosaischen Form vollendet. Da sich damals die Gedanken Winckelmanns noch nicht zum Klassizismus ausgewirkt hatten, gab es weder den romantischen Spieler noch den klassischen Gegenspieler; wohl aber trug Goethe, der vom Götz zur Iphigenie gekommen war, den Zwiespalt ebenso in der Brust wie die Zeit überhaupt, die Klopstocks Bardieten und Bürgers Lenore, wie Lessings Laokoon längst erfahren hatte. Erst gegen die Jahrhundertwende ging aus diesem Zwiespalt in Jena jenes Bildungsgewächs auf, das mit beiden Schlagworten eifrig begossen wurde. Es wird gut sein, die Schlagworte zunächst einmal aus ihrer Herkunft zu betrachten; auch wenn wir damit an ihre komische Seite geraten.

Klassisch heißt wortwörtlich nicht mehr und nicht weniger als „erstklassig". Classici hießen im alten Rom die Bürger der ersten Klasse; dieser Ausdruck wurde durch einen firfertigen Schriftsteller des zweiten Jahrhunderts auf die Schriftsteller ersten Ranges übertragen: daher hat jede abendländische Literatur ihre Klassiker. Weil aber jener firfertige Schriftsteller das Wort auf die Alten anwandte, hat es auch noch den Nebensinn von antik behalten, so daß die wahren Klassiker sich nur bei den Griechen und Römern finden.

Sonderbarer ist die Lebensgeschichte von „romantisch". Romantisch und romanisch haben dieselbe Wurzel, nämlich roman, was wir auf gut Deutsch welsch zu nennen pflegen. Gegenüber der lingua latina, der Schriftsprache, hatte sich bei dem mittelalterlichen Mischvolk der Franzosen die lingua romana, die Volkssprache, herausgebildet; demgemäß hießen sie ein Gedicht in der Volkssprache einen romant oder einen roman. In Deutschland bürgerte sich diese Bezeichnung ein, als im 16. Jahrhundert der spanische „Amadis", aus dem Französischen übersetzt, ein Lieblingsbuch der deutschen Lesewelt wurde. Roman hieß ihr der „Amadis", weil er welsch war; aber wie das so geht mit Fremdwörtern: weil der Amadis zugleich ein abenteuerliches und phantastisches Buch war, blieb dieser Nebensinn an dem fremden Beiwort hängen. Wer danach etwas in der abenteuerlichen Art dieses welschen Buches dichten wollte, hieß es einen Roman, einen Welsch. Dagegen hatte Jörg Wickram seinen treuherzigen „Goldfaden" noch eine Historie, das heißt eine Geschichte geheißen; und als Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen seine Lebensbeschreibung eines selt-

zamen Vaganten schrieb, gab er ihr nicht ohne Absicht den Titel: „Der abenteuerliche Simplizissimus Teutsch". Daß er gerade damit, wie die Literaturwissenschaft lehrt, den ersten deutschen Roman schrieb, war eine von den vielen kleinen Ironien der Geschichte. Jedenfalls blieb der Nebensinn des Abenteuerlichen und Phantastischen an dem Wort Roman haften; und als sich um 1800 die jungen Hitzköpfe in Jena um eine Erneuerung des Lebens aus dem Geist der Poesie bemühten, war die Verhaftung schon so selbstverständlich, daß sie selber zu Romantikern wurden: Die mit aller Inbrunst das deutsche Mittelalter heraufbeschworen, waren nach dem Wortsinn die Welschen genannt.

Eine brauchbare Deutung der beiden Wortsinne aus der Herkunft haben wir demnach, wenn wir klassisch als antik, als Überlieferung der lateinischen Bildung, und romantisch als volkstümlich, als Empörung der nordischen Völkernatur gegen die lateinische Überlieferung nehmen; denn so war ja die Bezeichnung bei den mittelalterlichen Franzosen gemeint. Damit hätten wir einen Leitfaden, den Leidensweg des deutschen Geistes bis in die Romantik zu verfolgen. Denn daß sich unter dem Mißverständnis dieses Schlagwortes mehr als nur eine literarische Bewegung auslöste, das wissen wir ja alle, die hier im Namen der Romantik versammelt sind.

* * *

Über alle abendländischen Völker kam mit dem Christentum auch die Überlieferung der antiken Bildung, soweit Rom herrschte, in lateinischer Sprache. Eben die Sprache ist aber unter den Dingen der Bildung der sicherste Bestandteil. Sie war den Römern geblieben, als das Weltreich zusammenbrach; und weil es ihnen gelang, das Christentum in ihr Latein einzubringen, so daß römisch-katholisch die neue Einheit wurde, konnten sie damit noch einmal eine Weltherrschaft aufrichten, die haltbarer als das Schwert ihrer Kaiser war. Dankbar hat die Kirche den ersten Gregor den Großen genannt, weil er, ein Römer von Rasse, die neue Weltmacht der Lateiner begründete. Durch ihn als einen wahrhaften Staatsmann wurde die Civitas Dei des Augustinus, das Gottesreich der neuen Welt auf den Trümmern der alten Welt Gestalt; Rom war sein Inhaber und Latein die Amtssprache seiner Priester. Ulfilas hatte seinen Goten das Evangelium noch in der eigenen Sprache predigen können; seit Gregor war das für Jahrhunderte nicht mehr möglich. Was seine Mönche in ihren Schulen als Bildung über das Abendland brachten, war lateinisch wie die Messe der Priester: die frohe Botschaft kam mehr aus Rom, denn aus Bethlehem.

Nehmen wir einmal an, was heute zahllosen deutschen Minderheiten geschieht, käme über uns alle; der Osten würde lebendig mit einer neuen Glaubenslehre, wie Mohammed über das christliche Morgenland kam, und wir müßten, durch Feuer und Schwert bedrängt, diese neue uns fremde Lehre auch noch in einer fremden Sprache annehmen: nehmen wir diese anscheinende Unmöglichkeit einmal an, und wir ahnen, was damals unserm Volk geschah. Denn es ist nicht so, als hätten wir in jener Frühe keine eigene Kultur gehabt; wir brauchen nur den Tacitus aufmerksam zu lesen, um sie zu erkennen. Eine entwickelte Sprache und eine heute in ihrer Höhe kaum noch geahnte Religion wurden in den Sarg der lateinischen Bildung gelegt, welche Bildung überdies — das sollten wir nicht vergessen — durch den gotischen Menschen erst wieder lebendiger Besitz wurde.

Damit solche Vergewaltigung eines Volkes möglich war, mußte die Kirche als Verwalterin der lateinischen Bildung Konzessionen machen, unter denen die Anpassung des Kirchenjahrs an die germanischen Jahresgebräuche heute noch jedermann sichtbar ist; so daß wir die Geburt Jesu z. B. als das urgermanische Weihnachtsfest feiern und in dem lichtergeschmückten Tannenbaum noch immer das Sinnbild des Sternhimmels, Ygdrasil auf den Jahrestisch stellen. Aber auch damit hätte die Kirche das Unglaubliche nicht vermocht, wenn nicht das Chaos der Völkerwanderung gewesen wäre. Dieses Chaos hat nicht nur das römische Weltreich zerschlagen, sondern alle auf seinem Boden versuchten germanischen Neugründungen mit in den Abgrund gerissen: das Ostgotenreich des starkweisen Dietrich von Bern und das Westgotenreich des milden Wallia, das Reich der Burgunder in Worms und Lyon, und das der Vandalen im fernen Karthago.

Das Chaos der Völkerwanderung hat dann der Kirche die römische Macht direkt in die Hände gespielt, indem es die kaiserliche Ohnmacht nach Byzanz zurückwarf; aber die staatsmännischen Hände der Kirche sind auch kühn und klug gewesen, sie zu halten. So gibt es in der ganzen Geschichte des Abendlandes keinen größeren Augenblick als den, da Rom den starken Arm aus Norden in seinen Dienst brachte. Der Weihnachtsabend, da die listigen Lateiner in der Peterskirche zu Rom den König der Franken Karl als römischen Kaiser ausriefen, war die Geburtsstunde der neuen Welt. Wenig genug hatte diese Stunde mit jener vor achthundert Jahren zu tun, da Mariens Sohn in der Krippe zu Bethlehem lag, und wehmütig stand das Wort des Erlösers darüber, daß sein Reich nicht von dieser Welt sei: aber der deutsche Christ, der den Pakt mit den Lateinern schloß, war der Bürger des kommenden Gottesstaates.

Eine größere Zeit hat das Abendland nicht erlebt, als da sich der Bogen der Kaisermacht von Aachen nach Rom über die Völker spannte. Viereinhalb Jahrhunderte stand der Bogen am Himmel der abendländischen Welt, blinkend wie Metall in der Zeit der sächsischen Kaiser, in allen Farben des Regenbogens prangend, als der Rotbart das Maifeld der christlichen Ritterschaft hielt, blutig umleuchtet im Untergang der Staufer. Es war ein Streit um die Stärke vom ersten bis zum letzten Tag und ein Hohn auf die Friedensbotschaft der Engel: aber der Streit hob die Kaiserstandarte über das Gezänk der Völker und Fürsten und stellte den gotischen Menschen heraus, den deutschen Christ, der das Mittelalter bestimmte.

Jeder einzelne war Kaiser und Papst, weil er den das Abendland überspannenden Gegensatz dieser Mächte in sich trug, weil er nach seiner Herkunft ein Deutscher, nach seiner Gewordenheit ein Christ war. So gleichsam zwischen Erde und Himmel befestigt gewann sein Dasein eine Spannung, die weder vorher noch nachher in der Welt war. Wir brauchen nur an den antiken und etwa an den indischen Menschen zu denken, um das zu er-



kennen; dort eine klare Diesseitigkeit, der auch die Götter noch angehörten, hier eine bewußte Jenseitigkeit, von der Scheinbarkeit alles irdischen Daseins überzeugt: der deutsche Christ aber beides in einer inbrünstigen Einfalt vereinigend, die uns modernen Menschen schlechtweg unbegreiflich ist. Ein Glaube, der alles in Gott sah, dem die Ewigkeit alles Irdische wie ein Glasfenster durchleuchtete, und der doch in dieser durchleuchteten Welt nicht nur seinen ihm von Gott zugewiesenen Platz, sondern auch sein Amt, seine Berufung hatte; und wäre es auch nur in der Zunft.

Aus der größten Gegensätzlichkeit seines inneren und äußeren Lebens, aus einer Spannung zwischen seelischer und sinnlicher Inbrunst wurde eine Einheit, eine Einfältigkeit, die auch die lateinische Bildung verschluckte. So sehr, daß der gotische Mensch es fertig bekam, den ganzen Aristoteles und ein Stück Platon dazu in seine Religion einzutun. Seine deutsche Herkunft war ihm so selbstverständlich wie sein christlicher Hingang; daß es seine Berufung war, von einem ins andere zu gehen, war sein Evangelium, war das Wunder seiner Kirche. So kam es, daß gerade aus dem Brunnen der christlichen Vertiefung der Quell der deutschen Sprache wieder anfing zu fließen. Als die Mystiker des Mittelalters deutsch zu predigen begannen, war das Wunder des deutschen Christen vollendet.

Damit war aber auch ein neues Christentum geschaffen, das von der jüdischen Herkunft kaum noch etwas und von der lateinischen Bildung nicht allzuviel mehr an sich trug: Wie der schwärmende Bruder Seuß, der Prediger Tauler und der gottweise Meister Eckhart deutsche Männer waren von Grund auf, so war auch der Kirchendienst der Menge mit seinen Marienliedern, seinen Bittgängen durch die Felder, seinen Wallfahrten, seiner Heiligenverehrung der lebendigste Teil des Volkslebens geworden. Das Christentum der gotischen Dome war eine Schöpfung des christgermanischen Kulturkreises, zu dem damals das Mischvolk der Franzosen noch ebenso zählte wie das der Engländer. Nicht von Rom, sondern von Cluny in Burgund ging die Erneuerung der Kirche aus, und wie klar die Lateiner die wesensfremde Inbrunst erkannten, das zeigt allein schon der Schimpfname, den sie der neuen Bauweise gaben: den der Gotik. Daß aus dem lateinischen Kirchentum das gotische Christentum wurde, war das eigentliche Wunder des Mittelalters.

Das Wunder verging, als der Bogen nicht mehr über das Abendland gespannt war, als der Staufer in Sizilien wohnte und die Kurfürsten anfingen, die Kaiserkrone um Geld zu verkaufen. Als sie nach der „kaiserlosen der schrecklichen Zeit" den Grafen von Habsburg zum deutschen König wählten, ließ der sich nicht mehr als Kaiser krönen; und ob danach der Bogen unter Heinrich von Luxemburg — dem Dantekaiser — noch einmal aufglühte: die endgültige Herrschaft der Habsburger ließ ihn für immer erblassen; was von Rom nach Wien ging, war nur noch ein Gängelband, das die Habsburger an der römischen Hand hielt.

Wie aus dem deutschen Kaiser trotz der Prachtträume Maximilians, des letzten Ritters, wieder ein deutscher König geworden war, so aus der römischen Kirche wieder ein lateinischer Papst; denn unterdessen war über die Römer die Wiedergeburt des Altertums gekommen, und die Kirche war dieser Renaissance ein prächtiger Taufpate gewesen. Als erst die Borgia und Medici Päpste wurden, hatte die heidnische Herkunft der lateinischen Bildung sich gegen das gotische Christentum entschieden. Das Mittelalter war aus; der Bogen der Macht, den Karl V. noch einmal über das Abendland spannte, ging von Westen nach Osten, von Spanien nach Österreich, und war nichts als ein Aberwitz habsburgischer Ländergier. Es gab keinen Kaiser und keine Kirche mehr; der Gegner Karls des spanischen Königs war Franz der Franzosenkönig: Fürsten rangen um Hausmacht, das Reich war verraten.

Das Reich war verraten, aber sein Bürger, der deutsche Christ, lebte noch; und alles Unheil danach kam über Deutschland, weil der deutsche Christ weder Kaiser noch Papst mehr fand als Sinnbilder seiner religiösen Inbrunst und deshalb das Reich aus sich selber und im offenen Widerspruch zur lateinischen Bildung erneuern wollte. Wenn man uns gesagt hat, daß die Tat Luthers ein Rückfall ins Mittelalter war, so vergaß diese allzu gescheite Bemerkung unter anderm, daß es sich um den elementaren Ausbruch eines in seiner Gläubigkeit verratenen Volkes und um die endgültige Zerbrechung des gläsernen Grundes handelt, darunter seine Dinge aufs neue lateinisch eingesargt werden sollten. Die Reformation war genau so die Wiedergeburt des germanischen Menschen wie die Renaissance die Wiedergeburt des lateinischen Menschen war. Sehen wir sie so und nehmen wir die Bezeichnung im Sinn der mittelalterlichen Franzosen, so wäre die Reformation im gewaltigen Ausmaß unsere erste Romantik; dann wäre aber auch das ganze gotische Mittelalter nichts anderes, nur daß die Romantik darin still wie ein Sauerteig wirkte.

Sie werden Goethes Lobpreisung der Reformation kennen, gesprochen elf Tage vor seinem Tod und von Eckermann als letztes Gespräch aufgezeichnet; aber wir Deutschen haben diesen ersten Ausbruch unserer Romantik mit dem Dreißigjährigen Krieg bezahlen müssen. Aus der Geschlossenheit des mittelalterlichen Reiches sind wir in eine Zerrissenheit geraten, die schließlich zur Selbstzerfleischung führte. Wie aber sagten wir? Die Fürsten rangen um Hausmacht, das Reich war verraten! Die Auflösung war geschehen, ehe Luther kam; die sogenannten Territorialmächte kämpften mehr um die Kirchengüter als um den Glauben, und der sogenannte Kaiser in der Hofburg war ein Habsburger.

Als nach dem Frieden von Münster und Osnabrück der zerfleischte Körper des Reiches ohnmächtig zurückblieb, stand ihm der geschlossene Nationalstaat der Franzosen gegenüber; und obwohl die Habsburger noch immer die Reichsinsignien in Anspruch nahmen, war das Sonnenkönigtum in Versailles die weltliche Vormacht des Abendlandes geworden. Und dort in Versailles hatte sich auch die Erbschaft des Erasmus, der durch Luther gestörte Bund zwischen den beiden lateinischen Mächten, der Kirche und dem Humanismus, vollendet: Fürstliche Gewalt und geistliche Klugheit reichten einander die Hände, einer neuen Art von Bildung zu dienen, die dem Volk getrost die Hoffnung des Himmels überließ,

um sich selber die Vergnügen des irdischen Daseins zu raffen.

Das war nun freilich eine Neuzeit nach dem Herzen der unzähligen Fürsten, die sich auf dem verwesenden Körper des Reiches eingenistet hatten. Einer nach dem andern trat in die Trabantenschaft des Sonnenkönigs ein; und wer im achtzehnten Jahrhundert die deutschen Fürstenhöfe bereiste, mußte glauben, in einer französischen Provinz zu sein, so eifrig wurden Sprache und Sitten der Franzosen nachgeäfft. Wie unsere Bildung im Zeitalter der Gläubigkeit lateinisch war, so wurde sie im Zeitalter der nun beginnenden Aufklärung französisch. Seine eigene Sprache galt dem gebildeten Deutschen als verächtlich; sie war für das niedere Volk da, den Bürger und Bauer, die auch sonst die Leidtragenden dieser fürstherrlichen Zeit waren, in der jeder Landgraf einen Sonnenkönig im kleinen vorstellen wollte. Huld und Treue hatten die mächtigen Klammern der mittelalterlichen Welt geheißen; nun hießen sie fürstliche Gnade und Untertanenpflicht. Denn der Staat das bin ich! hatte der Sonnenkönig im roten Jagdrock verkündigt. Der aufgeklärte Despot war die Höhe der neuen Staatsweisheit geworden.

Derselbe aufgeklärte Despot hieß aber auch in evangelischen Ländern die oberste Kirchengewalt; das war das eine Unglück der Lutherschen Erbschaft, und das andere war — weil Luther gegen die Autorität der Kirche die der Schrift gestellt hatte — das Wortgezänk der Theologen. Der Priester war Staatsdiener geworden und hatte das Bibelwort als unentbehrlichen Teil der Despotie zu verwalten; denn dem Volk — so heißt es seit damals — muß die Religion erhalten bleiben. Die Rechtgläubigkeit wurde zur Rechthaberei der Bibeldeutung, aus der sich der evangelische Christ, soweit er nicht in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche zurückgekehrt war, in die dünne aber reine Inbrunst des Pietismus rettete, womit ein Christentum bei der Sekte angekommen war. In der Stubenluft der Pietisten endigte, was einmal die abendländische Kultur getragen hatte.

Solange die Dinge groß bleiben, sind sie klar; sowie sie klein werden, sind sie unübersichtlich: so kann man die Aufklärung, die mit der höfischen Bildung der Franzosen über uns kam, die Erbhalterin des Humanismus nennen, obwohl sie ihm so fern stand wie der Pietist dem deutschen Christ des Mittelalters, dessen Nachfahre er trotzdem war. Die Gläubigkeit des Pietisten war durch den Zweifel an der Priesterschaft ausgehöhlt worden; für ihn gab es keine Kirche mehr, nur noch den einzelnen Christen. So war auch die Aufklärung durch einen entscheidenden Zweifel vom Humanismus getrennt: sie hatte die ersten Triumphe der Naturwissenschaft erfahren und suchte nicht mehr in der Vergangenheit nach Vorbildern; ihre einzige Sicherheit war die Vernunft oder — wie es der Kleinbürger nannte — der gesunde Menschenverstand.

Der deutsche Christ in der äußersten Verdünnung des Pietismus, die lateinische Bildung in der äußersten Verdünnung der Aufklärung: das war der sichtbare Teil dessen, was von der großen Fragestellung des gotischen Menschen im Kleinbürgertum des achtzehnten Jahrhunderts übriggeblieben war. Darüber schwebten die Rosenwolken der französischen Bildung in einer dreisten und frechen Abgelöstheit vom Volkstum, wie sie das Mittelalter zu keiner Zeit gekannt hatte. Erst von diesem unmöglichen Zustand aus finden wir den Lebensgrund, aus dem die Romantik von Jena eine so starke und unser Volkstum erlösende Bewegung wurde. Um freilich ihre besondere literarische Wirkung zu verstehen, müssen wir noch zwei Bewegungen kurz in Betracht ziehen, die seitab vom Kleinbürgertum den beiden Grundmächten der abendländischen Bildung, der antiken Überlieferung und dem Gegenschlag aus dem Volkstum, wieder zu großgeistiger Stellung verhalfen: den Klassizismus und das Evangelium der Natur.

Der Klassizismus war eine zweite Renaissance und die Zurückführung auf ihre wirkliche Quelle, auf die in der griechischen Kunst überlieferte Darstellung eines reinen und hohen Menschentums. Diese Zurückführung geschah, wie Sie wissen, durch Winckelmann. Aus der kleinbürgerlichen Enge und Nüchternheit des Pietismus kam dieser Schuhmachersohn aus Stendal in das Paradies der griechischen Schönheit. Die schwärmerische Inbrunst seines Wortes von der edlen Einfalt und stillen Größe weckte die Antike in einer reineren Strenge, als es der Renaissance gelang. Nacheinander kamen alle Gebiete der Bildung in ihren Bann, der vielfach — wie es mit einem Stil, einer Form zweiter Hand immer ist — nur eine Mode war, aber doch zu einer Befreiung und Erhöhung der Gesinnung führte, die über der kleinbürgerlichen Zeit in Wahrheit die ewigen Sterne aufgehen ließ. Der einzige Name Hölderlin sagt uns dies alles.

Auch das Naturevangelium war eine Zurückführung der volkstümlichen Auflehnung auf ihre wirkliche Quelle, die Menschennatur. Sie geschah durch den Genfer Uhrmachersohn Rousseau, dessen Gedanken noch heute das abendländische Leben stark beeinflussen, wie sie für die Tiefe der romantischen Bewegung bestimmend waren. Alles sei gut, wie es aus den Händen des Schöpfers hervorginge, alles entarte unter den Händen der Menschen; weil das Glück den natürlichen Zuständen verhaftet sei, habe das ganze Gebäude der Bildung den Menschen nur unglücklich gemacht! Das war die Lehre vom Paradies und vom Sündenfall der Erkenntnis noch einmal; aber die Erbsünde wurde nicht in der Natur, sondern in der Unnatur des menschlichen Geistes gesucht, zu dessen Unnatürlichkeiten auch die Gnadenlehre der Kirche gehörte.

Wir sind nicht hier, über Wert und Unwert dieser Lehre zu streiten, die das Evangelium der modernen Menschheit wurde, und die — wie der Klassizismus — übervölkisch war, indem sie auf den reinen Menschen als den neuen Weltbürger zielte. Uns muß es genügen, in ihrer Wirkung einen leidenschaftlichen Impuls der Romantik zu erkennen. Die Wirkung war, wie Sie alle wissen, der sogenannte Weltschmerz, an dem nicht nur der junge Werther, sondern die ganze abendländische Jugend litt. Es war der erste Katzenjammer des modernen Menschengeistes, dem weder Pietismus noch Aufklärung, noch auch der Klassizismus zu helfen vermochten. Wenn alles unwert wurde unter den Händen der Menschen, wozu dann der unselige Aufwand um alle Bil-



dungsgüter? Und wenn die Natur das Paradies war, wie sollte der Mensch hineinkommen, da seinem Bewußtsein die Türen allzu sichtbar verschlossen blieben? Wir wissen, das Abendland hat zunächst keine erlösende Antwort gefunden; es hat seinen Weltschmerz, d. h. die Verzweiflung am Bewußtsein ausgetobt in Werther und seinen Nachfahren, in Lord Byron und Heinrich Heine, bis hin zu seiner Karikatur im Kater Hidigeigei.

Und nun sind wir endlich an dem Punkt, die Romantik historisch zu begreifen; denn sie wollte diese Erlösung bringen, obwohl oder weil sie mitten im Weltschmerz stand. Sie begann durchaus nicht im Jena der Brüder Schlegel und auch nicht erst in den Auseinandersetzungen zwischen Goethe und Schiller, wie der Geheimrat im Jahre 1830 meinte. Sie war schon am Werk, als Herder, seiner Augenfistel wegen verdrießlich in Straßburg weilend, den hitzigen Studenten aus Frankfurt auf die deutsche Herkunft und auf das Münster als großartiges Sinnbild des deutschen Mittelalters hinwies. Sie wurde in Goethe selber Gestalt, als er den Götz mit der eisernen Hand auf die Bretter brachte, als ihm der Faust aus dem alten Puppenspiel kam, das Sinnbild der größten deutschen Dichtung zu werden. Denn in all diesem war unser Volkstum, das gegen den französischen Geschmack der Zeit, gegen die letzte Verwandlung der lateinischen Bildung aufstand. Und so sehr sich Goethe danach an den Klassizismus zu verlieren schien, so unstet er aus dem Nebel des Nordens nach Rom kam, seine Sinne in südlicher Sonne zu verjüngen, so griechenfroh er seiner Iphigenie das Versgewand anzog, so unermüdlich sein Alter war, auf den gotischen Grundriß des Faust einen klassischen Tempel zu bauen: Auferstehung des deutschen Volkstums blieb er bis zur Vollendung seines reichen und großen Lebens.

Als dann um sein fünfzigstes Jahr heiße Herzen und kühne Köpfe in Jena das Nachtlager der deutschen Romantik einrichteten, als die Brüder Schlegel das Feuerwerk ihrer Jugend abbrannten, als neben Schiller nacheinander Fichte, Schelling und Hegel dort lehrten, als Tieck den Zauberer spielte, Wackenroder weinte und Novalis die blaue Blume fand: da war es mehr als ein anderes Ereignis für sie, daß Goethes Vorbild vor ihnen stand. Auch später, als Arnim und Brentano vom Rhein auszogen, in ihrem „Wunderhorn" das deutsche Volkslied zu sammeln, als die Brüder Boisserée mit den gesammelten Herrlichkeiten altdeutscher Malerei und den Aufrissen des Kölner Domes kamen, brachten sie Goethe zuerst ihre Gaben dar.

Soweit die Romantik eine Bewegung in jenem Sinn war, den wir bei den mittelalterlichen Franzosen fanden, also als Aufstand des eigenen Volkstums gegen eine ihm wesensfremde Bildung, hat sie Unübersehbares geleistet. Alles in Ehren gebucht, was Klopstock Deutsches tat und der Hainbund ihm nachstrebte, was Bürgers Lenore und Lessings Minna von Barnhelm als Stärkung deutschen Gefühls bedeuteten, was Herder und Goethe und nicht zum wenigsten der von den Romantikern blutig verspottete Schiller für unser Volkstum waren: erst die Romantik hat aus der einzelnen Bemühung eine bewußte und breite Bewegung gemacht, die nach und nach alle Schichten des Volkes ergriff und Deutschland wiedererweckte. Sie hat uns nach barocker Schwelgerei und klassizistischer Dürre die Augen geöffnet für das vergessene Wunderwerk der gotischen Dome, sie hat uns die mißachtete Schönheit der eigenen Malerei sehen gelehrt, uns das Nibelungenlied neu geschenkt und den unendlichen Schatz unserer Sage, sie hat aus dem Mund des Volkes das Märchen und das Volkslied gesammelt und so — wie die Renaissance aus den Ruinen das Altertum weckte — uns Deutschen das Mittelalter und damit überhaupt erst wieder die Größe der eigenen Vergangenheit aufgerufen. Sie hat der deutschen Seele, die nach dem Zusammenbruch im Dreißigjährigen Krieg zerschlagen und unter der höfischen Geltung französischer Bildung mißachtet war — bedenken wir nur, wie kläglich der Spötter von Sanssouci zu den Dingen der deutschen Herkunft stand —, die in der kleinbürgerlichen Enge der Pietisten und Aufklärer erstickte: erst wieder den Glauben an sich gegeben.

Und was dem deutschen Volk durch die Romantik als Guttat geschah, bekamen wir Rheinländer besonders zu spüren. Durch das Mächtespiel von Wien und Versailles waren wir Grenzländer geworden; was das bedeutet, erfahren wir heute aufs neue. Ehe die Romantik wieder den deutschen Blick auf uns lenkte, war der Rhein kaum mehr als eine Ruinenstraße; die ehemals glänzenden Städte lagen verödet, die Dome, Burgen, Rathäuser und Stadttore waren zerfallen, und ein Kleinbürgergeschlecht brachte seine Tage hin, wo einmal die Jahrzehnte und Jahrhunderte großer Vergangenheit gingen. Denn einmal waren wir Deutschland und das Herz des Reiches: am Rhein saß der Kanzler, und die rheinländischen Kurfürsten waren bestimmend für alles, was mit dem Reich geschah; am Rhein wurden die Kaiser gewählt und gekrönt, und am Rhein wurde das Maifeld gehalten. Von Karl dem Großen war es so bis zu Barbarossa, und nicht einmal die großen sächsischen Kaiser vermochten diesen Zustand zu ändern. Denn das Reich war mehr als eine Sammlung der deutschen Stämme, das Reich war die weltliche Idee des Abendlandes, wie die Kirche die geistliche Idee war; und was Rom für die Kirche galt, das galt der Rhein für das Reich. Solange das Reich bestand, konnte der Rhein nicht Grenzland werden, weil er das Herz seines Blutkreislaufes war. Erst, als die Habsburger das Reich um ihrer Hausmacht willen verrieten, war auch der Rhein mit verraten; statt den Bogen der Macht vom Kaisersaal nach Sankt Peter zu spannen, wurde er Grenzland und ist es geblieben bis heute.

Als die Romantiker vom Reich zu singen und sagen begannen, mußten sie auch den Rhein wieder wecken, und die Rheinromantik fing an zu sagen und zu singen. Weil aber ihr Lebensgrund allein die Vergangenheit war, konnte ihr Sagen und Singen nur den Weltschmerz in die Schwärmerei und Sehnsucht vergangener Herrlichkeit lenken. Wie die Romantik überall die Größe im Vergangenen und die Kleinheit in der Gegenwart fand, so auch am Rhein; es war eine Auferstehung in der Sehnsucht, nicht in der Kraft. Darum hat, was wir seitdem den romantischen Rhein heißen, die romanhafte Nebenbedeutung des Abenteuerlichen und Phantastischen; damit aber blieb unsere rheinländische Heimat Grenzland und wurde lediglich eine Pilgerstätte der Sehnsucht, zuletzt



eine Sehenswürdigkeit. Wie die Ruinen der Burgen an den Schieferfelsen klebten als ein Teil ihrer phantastischen Gestaltung, wie die Dome dastanden im Gewinkel der Dächer, wie die Mauern und Tore — einmal der festen Wehr bestimmt — moosüberwachsen als Abfälle der Vergangenheit übriggeblieben waren: das wurde im neunzehnten Jahrhundert eine Anziehung für die Vergnügungsreisenden aus aller Welt. Bis der braune Rauch der Schlepper zuviel Neuzeit hineinbrachte, bis der Rhein, allen sichtbar, das wieder wurde, was er in der großen Zeit war und was er in allen Zeiten sein wird, die richtig gehen: die Heerstraße des Reiches, wenn auch die Krone heute mit dem Nibelungengold in seinen Wellen versunken liegt.

Diese rheinländische Abschweifung hat uns, wie Sie sehen, nun schon in die Auswirkung der Romantik geführt; um auch sonst unsern historischen Gang zu vollenden, müßten wir nun am neunzehnten Jahrhundert feststellen, wie sich die Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem Geist der Romantik vollzog, wie sie half oder hinderte an der neuen Reichsherrlichkeit, ob und wie sie mitschuldig wurde an unserm Zusammenbruch. Die Fragestellung gibt schon einen Teil der Antwort, und das uns bekannte Schicksal des romantischen Menschen von damals scheint sie zu vollenden. Die Romantik von 1800 war eben weniger eine Wiedergeburt als die Sehnsucht danach, und diese Sehnsucht blieb in der Vergangenheit stecken. Der Überdruß an der kleinbürgerlichen Täglichkeit, darin sich die große Spannung zwischen Kaiser und Kirche in den Gegensatz von Aufklärung und Pietismus verdünnt hatte, die Auflehnung gegen die Fremdherrschaft der französischen Bildung hatten ihr nur die besondere Richtung gegeben; der allgemeine Weltschmerz der Zeit, d. h. die Verzweiflung an dem Glückergebnis der abendländischen Entwicklung, Wirklichkeitsverdruß und Sehnsucht in die blauen Fernen der Vergangenheit oder sonst einer Traumwelt blieben ihr Lebensgrund. Die glühend geträumte Wiedergeburt der alten Reichsherrlichkeit lief nach den Freiheitskriegen aus in die Wiederherstellung der heiligen Allianz.

Und wie die romantische Zeit, so verging das ganze Geschlecht. Heinrich von Kleist, der Größte von allen, erschoß sich, weil er allein glühenden Herzens die Zukunft wollte; Novalis starb sich mit seinen Hymnen an die Nacht aus der Welt hinaus, Brentano widerrief seine Jugend als weinender Mönch, und Eichendorff, der einmal die Wunderlieder der deutschen Landschaft sang, versiegte in frömmelnden Reimen: Von den beiden Mächten der großen Zeit, Kaiser und Kirche, war die Kirche allein übriggeblieben; ihr mußten auf die Dauer alle zufallen, die, aus großer Vergangenheit in eine kleine Gegenwart verirrt, für ihre Schwärmerei und Sehnsucht zuletzt nur noch den einen Lebensgrund fanden, der allen Mühseligen und Beladenen Erlösung verheißt.

Die Langlebigen verleugneten nachher die eigene Jugend; und ob der romantische Sinn leben blieb bis in unsere Tage, er konnte nicht hindern, daß die Romantik auch sonst wie am Rhein Ruinenschwärmerei und Vergangenheitssucht, somit zuletzt Gegenstand des Vergnügungsreisenden wurde; als welchen Vergnügungsreisenden ich den harmlosen Leser anspreche, der sich nach dem Trompeter von Säckingen an der sogenannten Butzenscheibenpoesie der Baumbach und Julius Wolff ergötzte. Dieser Butzenscheibenpoesie war die romantische Maskerade unserer Zementfassaden und Eßzimmer ebenbürtig; auch die Wagnerei des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts konnte die letzte gutbürgerliche Romantik nur noch zum Heldentenortum der gepanzerten Faust aufblasen, mit der unser Volk in seinen Schicksalskrieg geführt wurde.

Natürlich wäre es voreilig, den Niedergang unseres geistigen Lebens im neunzehnten Jahrhundert allein in das Schuldbuch der Romantik zu schreiben, aber daß wir trotz der Romantik von Generation zu Generation in unsern geistigen Bedürfnissen bescheidener wurden, daß wir von Novalis zum Trompeter von Säckingen und von Schinkel zum Berliner Dom kamen, sagt zum mindesten, daß die hochgesteigerten Hoffnungen der Romantik auf eine deutsche Wiedergeburt sich nicht erfüllten. Gewiß, wir haben seitdem eine stolze Nationalliteratur auch in dem Sinn, daß unser Volk sie als solche besitzt; aber die Romantiker selber spielen darin durchaus nicht die Rolle, wie sie zur Zeit der Brüder Schlegel träumten. Mit ihren Theorien sanken die Literaturgrößen von damals dahin und sind — wie etwa Tieck — für das Volk verschollen. Was unvergänglich blieb wie die Lieder von Eichendorff, ist nicht eigentlich romantischer Besitz; wie denn auch bei Kleist weder der Prinz von Homburg noch der Kohlhaas als romantisch gelten können.

Denn — und damit bringen wir von unserer historischen Wanderung ein Ergebnis heim — die Romantik an sich war immer nur der Fieberzustand, mit dem sich ein unterdrücktes Volksgefühl gegen eine fremde Bildung wehrte. Nicht aber auf das Fieber kann es ankommen, sondern auf die Gesundung, auf die Entfaltung des Volksgefühls, wie sie in den Liedern Goethes, Eichendorffs und Mörikes herrlich geschah, wie sie in der Musik Schuberts oder im „Freischütz" widerklang und in den Bildern unserer romantisch genannten Malerei Gestalt wurde.

Um darüber angesichts unserer Ausstellung im Neuen Museum ein besonderes Wort zu sagen: weder Otto Philipp Runge noch Kaspar David Friedrich noch Karl Ph. Fohr, weder Schwind noch Richter noch Thoma sind romantische Naturen; in ihnen kam lediglich das poetische Gefühl zur bildlichen Gestaltung. Sie waren Malerdichter, wie wir im Zeitalter der modernen Nurmalerei mißachtend sagten, d. h. sie hielten hartnäckig an ihrer Subjektivität fest, an dem Recht, aus der Einbildungskraft ihres Gefühls Sinnbilder zu gestalten, statt sich dem objektiven Befund der Sinne hinzugeben, statt — wie die Franzosen uns lehrten — ein Stück Natur durch ein Temperament zu sehen. Wenn wir sie romantisch nennen, so folgen wir zwar der Goetheschen Unterscheidung, daß das romantische das subjektive und das klassische das objektive Verfahren der Kunst sei; aber damit stehen wir auch vor der entscheidenden Frage, ob die Romantik als das subjektive Verfahren nicht überhaupt das deutsche Grundverhältnis zur Welt, also die uns gemäße Form ist. Diese letzte Frage zu beantworten, müssen wir nun einen klareren Sinn des Romantischen und Klassischen suchen, als ihn die Wanderung ergeben konnte!

* * *



„Mir ist ein neuer Ausdruck eingefallen, der das Verhältnis nicht übel bezeichnet," sagte Goethe am 2. April 1829 zu Eckermann: „Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke." Unzweideutiger kann man nicht sein als dieses Wort des Achtzigjährigen, der die Romantik an sich und andern tief erfahren hatte; suchen wir es zu verstehen! Was ist gesund? Das in seinem natürlichen Zustand Wohlgeordnete! Und was ist krank? Das in seinem natürlichen Zustand Gestörte! Also ist der klassische Mensch — der objektive und naive, wie Goethe ihn nannte — der natürliche Zustand; und der romantische Mensch — der subjektive und sentimentale, wie Goethe ihn nannte — der unnatürliche Zustand. Damit wäre die persönliche Empfindsamkeit als die Unnatur, als die Krankheit bezeichnet; und als die Quelle der empfindsamen Persönlichkeit, der Unnatur und Krankheit bliebe das Bewußtsein, das den Menschen aus dem paradiesischen Zustand der übrigen Natur absondert. Wie dies die jüdische Sündenfallsage der Bibel unzweideutig darstellt: Adam und Eva essen vom Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen und verlieren dadurch das Paradies.

Es gibt keine treffendere Sage vom Menschengeist als diese; erst die Erkenntnis sondert ihn ab aus der Schöpfung, erst das Bewußtsein beginnt seine Not, daß er mit dem Leib der Erde verbunden und mit der Seele dem Himmel verhaftet, zwischen Erde und Himmel, zwischen Diesseitigkeit und Jenseitigkeit eingespannt, Erlösung, d. h. Entspannung, d. h. Einheit suchen muß. In der Konsequenz dieser Einsicht bliebe uns also der ungestört im Diesseits lebende Mensch der natürliche und gesunde; die Krankheit wäre die durch das Bewußtsein hereinbrechende Jenseitigkeit. Der klassische Mensch wäre schlagwörtlich gesagt der ganz seinen Sinnen lebende und der romantische der durch die Seele in seinem Sinnenleben gestörte; das Ideal des einen wäre der vollkommene Heide, das Ideal des andern der vollkommene Christ.

Da es aber den vollkommenen Heiden ebensowenig gibt oder geben kann wie den vollkommenen Christen — auch die geringste Kenntnis des Altertums weiß, daß die Griechen durchaus nicht unbehelligt von ihrer Seele waren; und einen Heiligen ohne Anfechtungen des Leibes kennen wir nicht —, weil Mensch eben durch das Bewußtsein zwischen Himmel und Erde, Seele und Leib eingespannt sein heißt, so können auch hier wie sonst die Ideale nur das Ziel, die Richtung anzeigen, in der die Erlösung gesucht wird: vom Heiden in der Diesseitigkeit, im Leib, in der Natur; vom Christen in der Jenseitigkeit, in der Seele, in Gott, wobei aber so oder so der um Erlösung ringende Mensch als Träger seines Bewußtseins übrigbleibt. Die Geschichte des Menschengeistes ist demnach die Schicksalsgeschichte seines Bewußtseins, das im ungehemmten Fortschritt den Abgrund immer tiefer aufreißt; da es weder ganz zur Natur zurückkehren noch sich ganz zu Gott aufschwingen kann, weil beides seine Vernichtung bedeuten würde, steht es zwischen diesen beiden Toden, den beiden Toren der Ewigkeit, in keiner andern Wahl, als sich tapfer zu diesem Zustand zu bekennen, oder daran zu leiden: das eine tut der gesunde — nach Goethe der klassische —, das andere tut der kranke — nach Goethe der romantische — Mensch.

So hätten wir mit Goethes Hilfe die Formel des gesunden und kranken Menschengeistes gefunden: sein natürlicher Zustand, darin er sich wohlgeordnet zeigen kann, ist nicht die unbewußte Natur seiner Sinne, eine Rückkehr in dieses Paradies gibt es für ihn nicht; ebensowenig ist die Seele mit ihrer Jenseitigkeit an sich die Unnatur und Krankheit. Beides, Leib und Seele, in der durch ihren Zwiespalt gesetzten Spannung machen erst die Natur des Menschen aus: gesund ist, wer sich tapfer zu ihr bekennt und sie dadurch in Ordnung hält; krank ist, wer an ihr leidet und sie dadurch in Unordnung bringt. So bleibt die Frage des Bewußtseins als Schicksal des Menschengeistes im Bewußtsein beschlossen; es kann sich nur selber überwinden und dabei je nach der Not seiner Störung Gott oder die Natur anrufen.

Sehen wir nun aus der Sicherheit dieser Entscheidung auf den eigentlich klassischen Menschen der Antike, den Griechen zurück, so erkennen wir bald, daß er in seiner Natur einen Talisman hatte, der uns fehlt. Die Schönheit und Gesundheit des Leibes war die Grundlage seines Daseins, der sich alles Seelische einordnete, so sehr, daß selbst die Götter im irdischen Gewand gingen und kaum mehr als die Ideale seiner Leiblichkeit waren. Nicht, daß ihm die Seele mangelte, machte seine Gesundheit aus, sondern daß auch sie gewissermaßen nur ein Sinn, ein Organ seines Leibes war. So stellte er eine Harmonie dar, die mit beiden Füßen auf der Diesseitigkeit stand und also naiv — wie Goethe sagt — klassische, d. h. gesunde Menschheit war. Wenn wir Goethe einen Heiden nennen, denken wir ihn so.

Gegen den Griechen stand der gotische Mensch nicht weniger harmonisch durch die Jenseitigkeit bestimmt. Durch die Erkenntnis des Guten und Bösen, durch den Ausgang aus dem Paradies der unbewußten Natur, durch sein Bewußtsein war der Mensch in den Bereich der Geister eingegangen und dem Jenseits verhaftet; als Christ aber gewann er in der Gewißheit des jenseitigen Lebens — das war seine Erlösung — die Kraft, mit dem Zwiespalt seines irdischen Daseins fertig zu werden: Seine Seele stak in Leib und Sinnen nur noch wie der zukünftige Schmetterling in der Larve, des Tages wartend, da sie ihre Flügel in die Ewigkeit heben konnte. Der irdische Tod war nicht das Ende, sondern der Anfang des Lebens; darum die Inbrunst, mit der die Blutzeugen der ersten Christenheit in den Märtyrertod gingen. Als aber das Christentum aus dem Morgen- ins Abendland kam und der gotische Christ Vollbürger des Gottesstaates wurde, drohte ihm keine Verfolgung mehr, und immer stärker wurde die Nötigung, auch ohne Märtyrertod mit dem irdischen Dasein fertig zu werden. Nicht den Leib allein galt es zu bezwingen, sondern das Bewußtsein selber als die Ursache des Zwiespaltes mußte aus den Angeln gehoben werden: dies war es, was die Mystiker das Glück der Abgeschiedenheit nannten, darin sie mit Gott eins, trotz Leib und Sinnen schon in der Ewigkeit waren. So wage ich es, den Meister Eckhart nicht weniger als einen Griechen, einen klassischen, d. h. einen gesunden Menschen zu nennen.

Keine Gefahr ist größer für uns Deutsche, als daß wir diesen gotischen Menschen in seiner gläubigen Inbrunst mit dem romantischen Menschen in seiner un-



gläubigen Sehnsucht verwechseln. Dessen Sinnbild hat uns Goethe zur Warnung im Faust aufgestellt. Weder seinen Sinnen noch seiner Seele gläubig, ist Faust ganz dem Bewußtsein preisgegeben; weder Gretchen noch Helena noch die Geister, die er anruft, können ihn erlösen; weder Heide noch Christ darf er sich nennen, weil er nur Menschengeist, zwischen Erde und Himmel schweifend wahrhaft gottverlassen nur Bewußtsein, nur Ungläubigkeit, nur rasendes Fieber der romantischen Krankheit ist.

Nun verstehen wir, warum der Faust solange Fragment blieb, warum er Goethe für Jahrzehnte seines Lebens fremd wurde, warum sein gotischer Grundriß sich zum griechischen Tempel auswachsen wollte und schließlich nur ein Notdach bekam: Faust als romantische Dichtung konnte nicht vollendet werden, weil der Dichter über den Weltschmerz des Werther hinaus in eine freiere Menschlichkeit wuchs. Der Dichter des Tasso und der Iphigenie war kein Romantiker mehr; und unter den Händen wuchs ihm sein Werk in Weiten hinein, die er unmöglich mit dem ersten Fragment verschmelzen konnte. Trotzdem oder deshalb ist der Faust, um ein Jahrhundert und mehr vorgreifend, die eigentliche Dichtung des modernen Menschengeistes geworden, welcher Menschengeist romantisch geblieben ist bis auf den heutigen Tag, weil er weder im Himmel noch auf Erden Wurzeln zu schlagen vermochte, weil er als Leib irrende Lust und als Seele schweifende Sehnsucht blieb.

Der aber mit seinem reich gesegneten Leben hinter dem Werk stand, Goethe war kein Romantiker mehr, sondern der deutsche Mensch, wie ihn in dieser Größe auch das Mittelalter nicht zu vollenden vermochte. Bevor ich Ihnen zum Schluß sein Bild zeichne, müssen wir noch einmal unser Schicksal schauen: wir waren Deutsche und wurden Christen, d. h. unser Bewußtsein hatte den Bogen in sich, der vom Kaisersaal nach Sankt Peter gespannt war, und wahrhaft Unmögliches gelang dem gotischen Menschen durch gläubige Inbrunst. Als wir in der Reformation den deutschen Christen unsere Wiedergeburt gegen die lateinische Bildung aufstellen wollten, scheiterten wir; und als die Gläubigkeit danach von uns abfiel, waren uns Leib und Seele gleich fremd, waren wir natur- und gottverlassener als sonst eine Menschheit, waren wir Deutschen unter den Völkern der Erde das romantische Volk.

Verstehen Sie nun, warum aus der Tiefe unseres Zusammenbruchs ein Schrei aufging der Verlassenheit, warum die Kirchen sich füllten und Anthroposophen ihre Ernte unter uns zu halten aufstanden, warum die Glocken des Mittelalters über unsere Reformation zu läuten begannen, weil in uns der moderne Menschengeist zerbrochen, weil in uns der Romantiker gerichtet war.

Aber Goethe steht da als unser Erlöser; und nun sehen Sie ihn: Sagte ich nicht, Natur und Gott seien die beiden Tode, dazwischen unser Bewußtsein stände! Die beiden Tore der Ewigkeit! Was aber ist Gott und was ist Natur? Sind es nicht die beiden Ansichten des ewigen Lebens vom Menschen aus, dies mit der Seele, jene mit den Sinnen gesehen? Sind sie nicht eins in der ewigen Einheit? Oder wäre Gott, wenn er nicht in der Natur wäre? Und sind wir nicht selber in Gott, wenn wir uns so zwischen Himmel und Erde finden? Wenn wir uns tapfer als Träger dieser wahren Weltspannung in uns bekennen, statt am Bewußtsein ihrer zu leiden? So stand Goethe, so war er der deutsche Mensch und — der angebliche Heide — der deutsche Christ, so war er als Träger des kommenden Glaubens wahrhaft klassisch, d. h. gesund, d. h. seiner Menschennatur tapfer. So konnte er sich selber im Faust sprechen lassen: „Es wird die Spur von meinen Erdentagen nicht in Äonen untergehn."

Daß dieses geschehe, muß seine Gläubigkeit erst unsere Lebensmacht werden; denn wo sollte sie wachsen, wenn nicht bei uns, die wir sein Volk sind! Weder griechische Heiden noch gotische Christen können wir wieder sein, weder zum Himmel hinauf noch zur Unschuld der Erde zurück kann unsere Sehnsucht gelangen, weil unsere Menschennatur mitten hinein in die Schwebe gestellt ist. Unserer Menschennatur gläubig zu werden, heißt unseren Lebenstag ohne Romantik beginnen, heißt Jünger des größten Deutschen zu sein.

W. Schäfer.



Schnee.

Von Werner Lürmann.

Endlos und tief bin ich verschneit —
nur selten noch faßt deine Hand
durch meine Wipfeleinsamkeit.

O fern ragst du am Weltenrand
empor und, während Sterne rücken,
schweigend als Firn mir zugewandt.

Hoben dich Gottes hohe Brücken
bereits in klare Ewigkeit?
Oder fällt flockend dein Entzücken

zurück in mich — da es nun wieder schneit?

Eine Episode.

Wenn Sie Ihre Menzelmappen aufschlagen, finden Sie auf dem „Cercle am Hof Wilhelms des Ersten" mich, wie ich leibe und lebe. Ich will Ihnen erzählen, wie ich auf dieses Bild kam, und wie zu Unrecht ich da stehen muß!

Als ich aus meinem engen rheinischen Seitental fortzog in die Welt, ein größerer Künstler zu werden, als ich's geworden bin, da riet mir die besorgte Mutter, die Residenz des kleinen Landes aufzusuchen, wo der begeisterte Fürst vielen Künstlern, Malern, Musikern, Dichtern ein Heim geschenkt hatte, daß sie, unbekümmert um das äußere Leben, ihre ganzen Kräfte ihren Träumen widmen könnten, die sichtbarlich viele Menschen und schier das ganze Ländchen beglückten. Ich sah aber damals fast mit Verachtung auf den „Winkelhof" herab und strebte ins Weite und kam so nach Berlin. Ich kann ohne Gram von diesen Dingen jetzt reden: meine Bilder, überall bekannt, halten sich fern von den aufwühlenden Leidenschaften der Jüngsten, sind brav, lieblich gemalt, ein erquickendes Seelenbad für Mühselige und Beladene, für Fröhliche und Kinder. Nie bin ich aus meinem Tälchen herausgekommen, und selbst in den Schnapsbuden und auf den Parkettböden Berlins habe ich nie anders denken und fühlen können wie daheim. Ich bin auch nie recht vom Schürz der Mutter losgekommen! Und doch stehe ich auf dem großartigen Bilde Adolf v. Menzels inmitten der Herrlichkeiten des hohenzollerischen Haushimmels, angesichts des großen Gottvaters dieses Himmels, des greisen Wilhelm, der die Abzeichen der Himmlischkeit: den Schwarzen Adlerorden, die Seligsprechung, und: den Roten Adlerorden, die Heiligsprechung, auf der Brust trägt! Neben mir steht wie mein Schutzgeist ein bejahrter Kunstgelehrter, als ob Kunst mit Wissenschaft etwas zu tun habe, und es ist nicht ausgeschlossen, daß Majestät, wenn sie ihre lächelnden Blicke aus der zarten Fülle des verwöhnten Busens, der vor ihr knickst, zurückgezogen, auch zu mir herkommt, auch mich beehrt und meine Kunst und so in mir die Kunst schlechthin!

Ich war wirklich einmal geladen zum alten Kaiser, und Menzel lügt durchaus nicht, wenn er mich da hinmalt! Ich war geladen, weil ich eine Kompagnie ausziehender Gardeinfanteristen gemalt hatte. Der Bewegung wegen, der fortschreitenden Bewegung wegen hatte ich dieses bunte Bild gemalt, des frisch disziplinierten, eingeordneten, untergeordneten Handelns wegen. Kühn war mein Anmarsch, die Beine schwirrten nur so, man trat ängstlich beiseit, weil man fürchten mußte, der verhaltene Sturm reiße alles mit sich fort. Doch heute ist mir nach so vielen Jahren bewußt geworden, aus welchen unterbewußten Erwägungen damals das Bild entstand, und ich will es ausführlich erzählen: Meine Mutter, eine verkappte Dichterin und Schönheitsfanatikerin, wollte unbedingt einen Mönch aus mir machen, und ich habe später in ihr entdeckt, daß sie diesen Wunsch rein aus innerem und äußerem Schönheitsdrang hegte. Wenn sie Nonnen oder Mönche wandeln sah und an dem geordneten großen Einerlei der Bewegungen das mit Millionen von Menschen gleichgeformte Einerlei ihrer eigenen Seelentätigkeit, ihrer religiösen Gefühlsrichtung, erkannte und dahinter die unmittelbare Nähe ihres großen Einen ahnte, ihres Gottes, so konnte sie ganz durchschauert bis zu Tränen gerührt werden. Oft sagte sie dann wie in religiöser Entrückung zu mir: „Bub, wirst einmal Benediktiner?"

Ich habe zwar viel Rüstzeug von ihr mitbekommen zu einem Klostermann, habe aber dennoch meine Mutter enttäuschen müssen und bin den Lockungen der Frau Welt erlegen. Ha, wie das manchmal in mir aufbegehrt! Wie sich manchmal ein Ekel in mir breit macht! Wie eine Sehnsucht in mir anhebt, frei zu sein von den Dingen der Welt! In jungen, himmelstürmenden Jahren tobte diese Leidenschaft nach der Freiheit nicht minder heftig in mir, aber ich wollte immer nur frei sein für meine Kunst. Und weil das letzte Können mir versagt bleiben sollte, verschanzte ich mich zu meiner Entschuldigung oft hinter diesem Ruf . . . Immer redete der Mönch in mir ein Wort mit, und wenn in meiner Seele geschrien wurde, schrie der Mönch auch mit! Frei sein, schrie es in mir! So frei, daß man aus Freiheit unfrei werden könnte! Ha: sich unterordnen können einer Idee, die einem geheiligt ist, die einem göttlich ist! Einer Idee, die einem Liebsten geheiligt ist, die einem Liebsten göttlich ist! Ein Molekül zu sein, ein Eisenfeilspänchen, das sich nach dem Magneten richtet! Ja um keinen Preis selbst etwas sein, ja um keinen Preis eigenmächtig handeln und selbstverantwortlich . . .

Die Gardeinfanteristen waren freiwillige Soldaten; sie unterstellten ihr Handeln einer Idee, die ihnen als groß, ja als göttlich erschien. Ich sah es ihnen deutlich an, wenn sie über den Paradeplatz stampften: sie waren Mönche eigener Art! Und weil ich in ihren Bewegungen geistiges Leben wähnte, das ich immer und überall heftig suche und als geheiligt achte, rein deshalb liebte ich die Gardisten! Und andere Mönche und Nonnen sah ich in Berlin nicht. „Bub, wirst einmal Gardeinfanterist?" hörte ich meine Mutter im Geiste mich oft fragen! Wenn meine Mutter auch nie diese Frage an mich gerichtet hätte, ... ich konnte mir nicht helfen, sie trieb sich immer wieder in meiner Seele umher, und ich liebte die Gardeinfanteristen, weil sie mich an meine Mutter erinnerten. Und sicher einzig deshalb malte ich das bekannt gewordene Bild! Es ist als militaristisches Bild bekannt geworden und hat mich unstreitig auch als solches aufs kaiserliche Parkett getragen. Für mich aber, nicht wahr, war es ein Bild rein menschlichen Gehaltes, also göttlichen Gehaltes. Ich muß das recht laut sagen! Denn man wollte das nicht erkennen können, und ich habe allerhand ausstehen müssen, daß ich mit plumper Absicht ein Tendenzbild gemalt habe! Ich habe schon vor zwei Jahrzehnten das Bild mit den Gardeinfanteristen zurückgekauft aus der Galerie, und seitdem hängt es in meinem intimen Stüblein unmittelbar bei dem großen Bild meiner Mutter. Wie aber Adolf v. Menzel dazu kam, mich auf seinem „Cercle" zu verewigen, das weiß ich wahrhaftig nicht! Ich bin in meinem Leben mit Menzel nicht dreimal zusammengekommen! Man betrachte sich dieses Bild genau: seitab, hinten, neben dem braven Kunstgelehrten stehe ich, der Künstler, stehe ich, die Kunst! Es überfällt mich immer ein Mißbehagen, wenn ich dran denke. Da steht sie, die Kunst, an den Zaun geladen, zur Verbrämung, zum Schmuck, und ich muß meine von besten Absichten getragene Seele dazu hergeben! Wenn ich selbst es auch zu nichts Großem gebracht habe, wenn ich selbst auch nicht zum Mittelpunkt geboren bin, so soll die Kunst doch Mittelpunkt sein und nicht Zaungast und Mittel zum Zweck, zu durchsichtig eindeutigem, unkünstlerischem Zweck! Gern träte ich beiseit; oft schon im Leben bin ich den Herrlichkeiten der Konvention ausgewichen, bin schon geflüchtet vor ihnen in die Kutscherstuben der überschmutzten Natürlichkeit: was sollte mich ein Kaiser in seinem Pseudohimmel festhalten können, wenn er vor der Majestät der Kunst sein Knie nicht zu beugen vermag? Ja, wenn ich damals wirklich hätte Tendenz malen wollen, wahrlich: ich sähe es jetzt als eine gerechte Strafe an, so auf kaiserlichem Parkett im Hintergrund stehen zu müssen: ein ewig höchster Dinge Harrender ... ein ewig Geladener, Bereitstehender, Herzklopfenhabendürfender! Adolf v. Menzel lebt nicht mehr; schade, er hätte vielleicht, denn er besaß allerlei Möglichkeiten, meine Klage angehört und hätte mein Antlitz retouchiert! Aber auch den jetzigen Besitzer bitte ich höflich, mich auszumerzen. Es läßt sich, da in mir allerhand Möglichkeiten vorhanden sind, auch an mir manches finden, was durch eine kleine Reflexverlegung von außen her einen ganz echten wilhelminischen Künstler aus mir machen kann . . .

Jedoch, verfahret mit dem Bilde, wie ihr wollt! Daß ich unentrinnbar da stehen muß, ist nichts anderes als eine Episode meines künstlerischen Werdens, eine unglückliche Episode der ausdrucksarmen Zeit deutscher Kunst überhaupt, wenn ich recht unbescheiden so sagen darf. Und wenn künstlerische Tätigkeit letzten Endes doch nichts ist, war und sein wird als Gerichtstag halten, so stelle ich mich gern als Angeklagter hin und als Kläger . . . und freue mich meiner nur leise von außen bedrängten Freiheit!

Nikolaus Schwarzkopf.

Cuno Amiet.

Das Kunsthaus Zürich zeigte in diesem Frühjahr das bisherige Lebenswerk des Malers Cuno Amiet, der, auf der Oschwand im Berner Unterland lebend, gegenwärtig die repräsentative Figur der Schweizer Kunst ist. Solange Ferdinand Hodler lebte, konnte er gewissermaßen nur als sein Gegenbild zur Geltung gelangen; dort die starr zur Höhe durchdringende Kraft, hier die rankende Beweglichkeit. Als solche hat Cuno Amiet auf den Meister selber dauernden Einfluß gehabt und namentlich seine letzte Wendung zur Farbe wesentlich bestimmt. Wenn man will, war das künstlerische Verhältnis der beiden, die auch menschlich befreundet waren, eine Ehe, in der Ferdinand Hodler den das Haus bauenden Mann und Cuno Amiet die das Haus schmückende Frau vorstellte; richtiger ist aber wohl, in Ferdinand Hodler überhaupt die Baumeisternatur, in Cuno Amiet den Musiker zu sehen.

Bezeichnenderweise hat sich mit dem Tod des großen Baumeisters das feste Gefüge der Schweizer Kunst sofort gelockert; während vor einem Jahrzehnt die Schweizer Malerei mehr oder weniger als Hodlerschule wirkte, ist heute eine Vielseitigkeit aufgegangen, die alle hart und fest gerissenen Linien des Meisters überwuchert. Gleichzeitig aber hat sich auch die Bedeutung Amiets, des Überlebenden, herausgestellt: in der Flucht der Erscheinungen ist er, der bewegliche, auf einmal doch die Halt gebende Gestalt geworden. Alle sonstigen Kräfte der gegenwärtigen Schweizerkunst in Ehren — und es ist eine Fülle von Kräften am Werk —, ohne Cuno Amiet würde sie nach dem gewaltigen Ausmaß des Meisters doch nur epigonenhaft wirken. Maler wie Blanchet und Sturzenegger etwa, um zwei gegenteilige Naturen zu nennen, sind gewiß nicht weniger künstlerische Form: mit Cuno Amiet aber bleibt die Schweizer Malerei, was sie zur Zeit Hodlers war, eine europäische Angelegenheit. In Ferdinand Hodler war sie das durch die architektonische Strenge, die an keiner andern Stelle so energisch ihr Werk tat, in Cuno Amiet ist sie das durch die Musik der Farbe, die an keiner anderen Stelle eigenwilliger und glückhafter getrieben wird.

An und für sich ist die moderne Farbenmusik ein Ergebnis der impressionistischen Bemühung; die Darstellung des Lichts mußte von selber zur Zerlegung in seine farbigen Bestandteile führen. Aber, von dem Manierismus der Pointillisten abgesehen, hat der Impressionismus die Konsequenz seines Naturstudiums versäumt, d. h. er ist nicht durch das Licht zur reinen Farbigkeit gekommen. Mit van Gogh, Cézanne und auch wohl Renoir tauchten andere Aufgaben und Lösungen auf, die sich in den expressionistischen Experimenten der Jüngsten austoben. Das eigentliche Problem der abendländischen Malerei, die Räumlichkeit beherrscht auch noch den heute neu entfesselten Kubismus und stellt ihn — so seltsam dies klingen mag — als vorläufig letzte Etappe der naturalistischen Entwicklung dar, die seit Giotto das Abendland beherrscht. Will man Cuno Amiet in die letzten Zustände dieser Entwicklung eingliedern, so erkennt man bald, daß er hartnäckig an jener Stelle

tätig blieb, wo der Impressionismus an seiner Konsequenz vorbeirannte, wo seine Bemühung um das Licht die Farbe zu ernten versäumte. In dieser Ernte vollzieht sich die Lebensarbeit des Schweizer Künstlers, der darin gegen die heutige Malerei ebenso von gestern wie von morgen ist. Indessen sonst die Götterdämmerung der Problemmalerei tobt, sitzt er gelassen und fröhlich vor der Natur, ihr die Musik der Farben abzulauschen, augenscheinlich von einem Schmetterlingsflügel mehr entzückt als von irgendeinem dunklen Geheimnis der Seele.

Von einem noch schulgemäßen Pastell aus dem Jahre 1891 abgesehen, zeigte die Zürcher Ausstellung eine „Bretonin" und „Bretonische Mädchen" von 1892 als die frühesten Malereien Amiets. Diese beiden Bilder des Vierundzwanzigjährigen stellten in ihrer Gegensätzlichkeit ebensowohl die Absicht wie die Begabung klar, die für den Lebensweg der Amietschen Kunst entscheidend blieben: Absicht ist die dekorative Wirkung in der „Bretonin", wie das ovale Gesicht mit den beiden großen Schleifen von vorn gesehen sich ganz auf deren eirunder Form aufbaut; Begabung ist die Farbigkeit in der kühn hingesetzten Gruppe der „bretonischen Mädchen". Zwischen dieser dekorativen Absicht und der farbigen Natur hat sich alle Entwicklung der Amietschen Malerei bis heute vollzogen; so sehr, daß sich fast Bild für Bild verfolgen läßt, wie sein farbiges Naturell sich nach der unbekümmerten Hingabe immer wieder die dekorative Hemmung auferlegte, um sich aus ihrer Beschränkung stets von neuem ausbrechend zu erfüllen.

In einigen Dingen wie in dem „kranken Knaben" von 1895 (Kunstmuseum Bern) oder in der „Hoffnung" von 1902, seinem bekanntesten Frühbild, schienen sich Begabung und Absicht auf einen dritten Weg einigen zu wollen. Hier standen über Amiet, wie über Hodler nach seiner Corotzeit, die altdeutschen Meister in ihrer dekorativ eingemauerten Farbigkeit als Vorbild; und in dem „Damenbildnis vor blumiger Wiese" von 1903 wie auch noch in dem Mutterbild aus dem Berner Kunstmuseum von 1905 war Amiet Hodler sehr nahe: das Damenbildnis in seiner trefflichen Verwertung von Schwarz ließe sich fast in das Frühwerk Hodlers einreihen. Bald aber gewann seine Natur den Weg ins Freie, und es ist bezeichnend genug, daß dies durch den Pointillismus geschah; denn so sehr wir diese Tüpfelkunst als manierierte Handschrift ansprechen müssen: daß sie die farbigen Konsequenzen aus der Lichtmalerei des Impressionismus zu ziehen versuchte, dürfen wir nicht übersehen. Schon das genannte Mutterbild war ganz in dieser farbigen Tüpfelei geschrieben, die sich nachher zu farbigen Streifen auswuchs und die Entwicklung des Malers eine Zeitlang in der Plakatmanier gefährdet zeigten, bis seine gesunde Natur ihrer Herr wurde.

Der Durchbruch dieser Natur geschah in und mit der Zeit unseres Krieges; ja, man kann sagen, daß sie sich erst nachher vollendet habe: erst mit dem Jahr 1919, also mit der Arbeit des Fünfzigjährigen, begann die rauschende Fülle der Farbe, die der Zürcher Ausstellung das blühende Gesicht gab. Vorher gingen (1918) die sieben Jungbrunnenbilder im Zürcher Kunsthaus, die noch einmal den dritten Weg, die Vereinigung der dekorativen Absicht und der farbigen Natur, nunmehr in eigener Form versuchten, und die den Künstler trotzdem da am glücklichsten zeigen, wo er sich seiner Natur überließ.

Am deutlichsten zeigt diese glückhafte Wendung ein Vergleich der beiden Cellospieler, des einen (im Besitz der Zürcher Kunstgesellschaft) von 1916, wo die Figur noch mit einem dick und rot hingestrichenen Hintergrund zu kämpfen hat, und des andern von 1919, wo die Helligkeit des Hintergrundes die Farbigkeit der Figur erst vollendet. Ihr Meisterwerk aber ist der „Dirigent" von 1919 (im Berner Kunstmuseum), der, was sprühende Lebendigkeit nicht nur der farbigen Form betrifft, in der modernen Malerei kaum ein Gegenstück haben dürfte. Stiller dagegen und dekorativer gebunden wirkte die sieghafte Überwindung in dem „Mädchen mit Pelz" von 1919, das in dem „Mädchenbildnis" von 1921 auf der Zürcher Ausstellung ein freieres Gegenbild hatte. Wer von diesen vier lebensgroßen Figuren etwa auf die „Richesse du soir" von 1902 (im Besitz der Eidgenossenschaft und in Solothurn deponiert) zurückblickte, der hatte den Weg des Künstlers in seiner ganzen Schrittweite; wenn auch noch nicht die ganze Entwicklung seiner farbigen Natur, die sich erst in der Landschaft vollzog. Hier wirkte die Landschaft von 1921 (im Berner Kunstmuseum) mit der schmetterlinghaften Zier der Bäume etwa gegen die „bretonische Landschaft mit Pappeln" von 1895 wie ein Wunder: da ist wirklich eine Natur frei geworden zur Musik der Farben in einer fast seligen Unbekümmertheit.

Denselben Weg, wenn auch nicht ganz so frei wie die Landschaften, zeigten die Selbstbildnisse; hier wurde vor allem deutlich, wie der Pinsel sich aus der dünnen Zeichnung zur breiten Handschrift ausarbeitete. Noch das mit allzuviel Beiwerk angefüllte Selbstbildnis von 1919 erinnerte an die Ängstlichkeit des frühesten von 1895, während das mit dem Strohhut etwa von 1921 (vor der Palette) die ganze Beherrschung der Farbe zeigte. Höher als dieses und die andern Selbstbildnisse des gleichen Jahres, denen eine gewisse absichtliche Kühnheit anhaftet, stand freilich das Bildnis einer Berner Dame aus dem gleichen Jahr, in welchem die frei flutende Farbigkeit des Lichts aller Schwierigkeiten der Hinschrift zu spotten schien.

Die beiden Blickpunkte der Zürcher Ausstellung gaben zwei große Bilder, in denen gewissermaßen die farbige Natur des Künstlers mit der dekorativen Absicht die Entscheidungsschlacht versuchte: in der großen „Obsternte" und in dem „Entzücken" von 1922. Die „Obsternte" stammt aus der Zeit der Zürcher Fresken; sie ist das Resultat einer zähen Bemühung um monumentale Form in moderner Farbigkeit, höchster Achtung wert und dennoch irgendwie das Gefühl einer Vergewaltigung weckend, die sich die fabelhafte Natur dieses Malers antat. Ein Rest davon ist auch noch in dem „Entzücken" geblieben, das sich Amiet gewissermaßen als Krönung seines bisherigen Lebenswerkes für das eigene Haus malte; man hat vor seinen glänzend komponierten und mit höchstem Können hingemalten lebensgroßen Figuren das Gefühl von einem Musiker, der sich zur strengen Fuge bändigte, obwohl seine Natur der Wohllaut und die schäumende Fülle der Klangfarbe sind. Die Entscheidungsschlacht hätte zu einem Ausgleich von Begabung und Absicht geführt, der eben doch noch keine letzte Krönung bedeutet. Eben darin aber wurde die fruchtbare Spannung deutlich, die immer noch über dem Lebensweg dieses Malers steht trotz all seiner schon erreichten Meisterschaft.

Daß sich Amiet mit lebendigen Büsten auch als Bildhauer zeigte, konnte denen einen Fingerzeig geben, die in seinen sprühend hingeschriebenen Landschaften die Form vermissen. Der Maler Amiet war von Anfang an ein glänzender Zeichner, wie seine frühen Zeichnungen aus der Bretagne mit ihrer verblüffenden Charakteristik beweisen; hier hatte seine Natur immer die sichere Zucht und seine dekorative Absicht ihre sichere Führung. Sich auch dieser Seite seiner Natur, seiner Formsicherheit gewiß zu fühlen, mag der innerste Antrieb seiner Bildhauerei gewesen sein, die in den gezeigten Büsten abseits seiner eigentlichen Musik den Künstler und Meister beweisen.

Es wäre zu wünschen, daß bald einmal eine größere Schau der Amietschen Kunst auch in Deutschland gezeigt würde. Die moderne deutsche Malerei, zwischen der Vorführung französischer Vorbilder und der eigenen Herkunft schwankend, könnte an seinem Beispiel lernen, daß alle große Kunst Natur und alle künstlerische Lebensarbeit der Großen immer nur der Weg zu sich selber ist.

S.

Der moderne Tanz.

Man liebt es, im modernen Tanz das Werden einer neuen Kunst zu sehen oder doch das Neuerwachen einer sehr alten Kunst, einer naiven Kunst. Man spricht von der Entdeckung eines neuen, sechsten Sinnes, einer leiblichen Geistigkeit, eines neuen zugleich körperlichen, räumlichen und rhythmischen Gefühls, das Geistiges verkörperlicht, Körperliches durchgeistigt, das nicht optisch, nicht akustisch, sondern als räumliche Körperbewegung sich äußert. Der moderne künstlerische Tanz ist bewegte Plastik im Raum. Er vereinigt in sich Wesentliches der musischen und bildenden Künste: er ist Plastik, aber von Statik und Starre befreit, und er ist Rhythmik, unmittelbare, sichtbare Musik des Körpers. Das rhythmische Gefüge in Hodlerschen Bildern ist ihm näher als er der Banalität des Gesellschaftstanzes, der Akrobatik des Balletts, der Blutleere der Pantomime, allem bloß Sportlichen in der Gymnastik. Primitive, erotische Elemente kommen in ihm wieder auf. Noch ist er der Begleitung der Musik gewohnt, aber auf dem Weg zum absoluten Tanz, zum Tanz ohne Musik, zur reinen Kunst der lautlosen Musik der Formen. Er vermag innerste, inkommensurable Schwingungen sich nach außen auswirken zu lassen und ist insofern Expressionismus, und er setzt sich durch mit der revolutionären Gewalt, mit der die heutige Zeit Ideen zum Gemeingut macht und verwirklicht und mit der sie, geneigt ins Mystische und Formalistische abzuirren, die Lostrennung des Geistigen aus dem Naturalismus vollzieht.

In diesem Augenblick haften ihm noch die Zeichen einer Mode an; Kitschigkeit, Sensationslüsternheit und Betriebsamkeit machen

Geschäfte aus ihm. Eine rasch anwachsende Literatur will ihm Wegbereiter sein. Den besten Überblick über die Bewegung gibt noch immer **Hans Brandenburgs** vor dem Krieg zum erstenmal erschienenes, jetzt umgearbeitet in dritter Auflage vorliegendes Buch „**Der moderne Tanz**" (Verlag Georg Müller, München). Es ist geistreich und sehr temperamentvoll von einem Tanzfanatiker geschrieben und hat die Vorzüge und Nachteile eines solchen, denn es ist sehr leidenschaftlich im Verurteilen wie im Verkündigen. Das Buch soll keine Choreographie sein und ist doch von einer festen, klaren, tanzästhetischen Grundanschauung durchdrungen, es soll kein Kompendium sein und ist doch eine umfassende Darstellung der Entwicklungsgeschichte durch die Schilderung ihrer wichtigsten Erscheinungen von den beiden Duncans an bis zur kleinen Niddy Impekoven, mögen auch einzelne Namen vermißt werden. Diese Erscheinungen lassen sich nur umschreiben, nicht logisch analysieren, denn der Tanz, durchaus sinnlich, durchaus triebhaft, wird jedesmal anders aus persönlichsten schöpferischen Kräften geboren wie ein Stück Natur, und er ist entweder Kunst, oder er ist nichts. Es wäre zu wünschen, daß Brandenburg deutlicher zwischen dem Kunsttanz und der Tanzkunst unterschieden hätte. Ein umfangreicher Bilderteil unterstützt in dem Buch seine Ausführungen, obwohl sich nur einzelne Posen eines Tanzes, nicht aber der Tanz als Bewegung, photographieren lassen. Brandenburg geht von der Bahnbrecherin Isadora Duncan und der letzten Vollendung des Rundtanzes durch die Wiesenthals aus, widmet ein Kapitel dem russischen Ballett und Anna Pawlowa, verweilt bei den dekorativen, aus erotischen Motiven und der Geste entstandenen Tänzen der Ruth St. Denis und Sent M'ahesa und der Rita Aurel, bei dem artistischen Raffinement von Alexander Sacharoff und Clotilde von Derp und kommt dann zu einer begeisterten Verherrlichung der Gertrud Leistikow („eine erste Erfüllerin einer neuen Kunst und eine erste Vorbotin einer neuen tragischen Kultur"), zu dem ernsten inbrünstigen Phänomen Mary Wigman und zu Edith von Schrenck, zu dem „erneuten, befreiten, geläuterten Ballett" Jutta von Collandes und der „tanzenden Seele, der geborenen Tänzerin" Laura Österreich. Er hat notwendigerweise auch die verschiedenen Schulen und Methoden für rhythmische Gymnastik und Körperkultur einbeziehen müssen: Elizabeth Duncan, die vom Körper aus zum Rhythmus kommt, Jaques-Dalcroze, der von der Musik zum Körper kommt, ferner Rudolf Bode, Frau Mensendieck und Ellen Petz, Gert und Dorothea Fikentscher, Martin Luserke in Wickersdorf, Ellen Tels, Gertrud und Ursula Falke, Magda Bauer und schließlich H. von Rohden und L. Langgaard in ihrer Frauensiedlung „Loheland", Schule für Körperbildung, Handwerk und Landbau in Dirlos bei Fulda. Ein eigenes Kapitel gehört Rudolf von Laban, der wohl der bedeutendste Tanzschöpfer und Tanzdenker in Deutschland ist. Brandenburg benutzt die Gelegenheit, Forderungen geltend zu machen, die er seit Jahren schon vertritt: er will ein Zukunftstheater, in dem der Tanz zum Werk gehörig ist wie die Musik zur Oper, er fordert Räume eigens für Tanzvorführungen, in denen sie völlig als dreidimensional wirken können, er erstrebt schließlich die organisatorische Zusammenfassung der Bewegung.

Der Tanz ist vorläufig noch Persönlichkeitskunst; nur die Höhe des Gefühls vereinsamter, vereinzelter Künstlerpersönlichkeiten schafft ihn immer wieder einmalig. Er will Gemeinschaftskunst werden. Und wer in jüngster Zeit einmal etwa die zumeist aus dem Wandervogel hervorgegangenen „Loheländer" tanzen sah, die Grazie und das frische seelische Ausschwingen dieser spartanisch und ganz von innen her lebenden jungen Vestalinnen, der sah keine Schaustellung, nichts Intellektualistisches und nichts Artistisches und mußte den Eindruck haben, daß Empfänglichkeit für eine Gemeinschaftskunst, die ein natürliches und junges Körpergefühl voraussetzt, zuerst erwartet werden kann in Kreisen solcher Jugend, die unbefangen und doch bewußt in die Freiluft des Wander- und Landlebens, des Volkstums, einer reinlichen, seelisch vertieften und gesundheitlich urwüchsigen Lebensführung hineingegangen und deren Ideal der vollendete natürliche Mensch ist, die selbst schon vom Sport und Tanzen über rhythmischer Gymnastik zum Tanz gefunden hat und wirklich eine Gemeinschaft ist. Mag auch noch zuviel diskutiert werden innerhalb der großen Jugendbewegung und mag auch aus mancherlei, was vorerst bloß Kult in ihr ist, noch Kultur werden müssen, so scheint es doch, als ob in ihr Kräfte freigeworden seien, Elementares durchgebrochen sei, das als natürliche und gesunde Verbindung von Eros und Logos Bestandteil der Kulturverjüngung werden kann, die wir uns wünschen. Auch der moderne Tanz als — zu betonen: feminine — Gemeinschaftskunst wird ein Symptom dieser Verjüngung sein. Otto Doderer.

Bemerkungen zu Dehmels Briefen.

In jener Zeit, die wir Deutschen unsere große Zeit nennen, nämlich im Mittelalter, hatten die Künstler noch die Eigentümlichkeit, nicht für etwas Besonderes zu gelten; sie waren in der Zunft wie andere auch, und das Werk lobte den Meister, kaum die Menge. So sehr galt dies als Regel, daß wir von all den herrlichen Bildhauerarbeiten am Bamberger und Naumburger Dom, am Münster zu Freiburg keinen Namen der Künstler wissen, daß von den alt-kölnischen Schildermeistern eigentlich nur Stephan Lochner namentlich bekannt ist. Und wenn wir auch von den Meistern des Wortes wie etwa Eckhart oder Walter von der Vogelweide nähere Kunde haben, weil die Nachwelt hier besser suchen konnte, so ist das, was wir wissen, doch dürftig genug. Die Zeit war ganz und der Einzelne war zu Haus; Haltung hatte allein sein Werk, nicht der Urheber, der — völkisch gedacht — schließlich nur das Instrument einer Musik war, die in allen lebte.

Seitdem der Humanismus uns die sogenannte Renaissance brachte, hat sich das gründlich geändert. Ein Kultus der Persönlichkeit begann, der schließlich sogar zu einer Art Reliquienverehrung führte. Ein Glas, aus dem nachweisbar Goethe getrunken hat, wird mit Gold aufgewogen.

Diese seltsame Verkehrung kann natürlich nicht als Phänomen für sich betrachtet werden; sie ist der Ausdruck einer völlig geänderten Weltanschauung und das Zeichen einer hingeschwundenen Religiosität. Wo einmal die Menschen Gott dienten, hat sich Gott herbeilassen müssen, den Menschen zu dienen. Der Menschengeist ist schließlich sein Nachfolger geworden, und wenn ihm in seinen hervorragenden Vertretern eine fast göttliche Verehrung zuteil wird, ist das zuguterletzt ein Zeichen der Hochschätzung, die sich der Verehrer selber zollt.

Ob das ein würdigerer Zustand ist als der frühere, können wir darin Stehenden kaum beurteilen; wir sind eben alle miteinander Persönlichkeiten geworden, und wer über unsere Wiese hinauswächst, den staunen wir an als ein Wunder unserer selbst. Tatsächlich, wer von uns möchte und könnte sich dem verschließen, daß etwa Hölderlin ein Wunder war? Jede Wirkung, die wir aus seinen Versen als Segen und Weihe fühlen, kehrt als Liebe zu ihm zurück. Der Einzelne, von Gott abgelöst, ist unendlich einsam geworden in der Welt; da er Gott nicht in den Sternen finden kann, sucht er ihn auf der Erde, und ist froh, wenn er statt seiner einen Menschenbruder findet, an dem er sich aufzurichten vermag.

So ist es gekommen, daß wir um Goethe den Turm seiner Ausgaben aufgerichtet haben, die jedes Wort enthalten, das er geschrieben hat, sei es in Briefen oder auf Küchen- und Kellerzetteln. So sind wir in einen Eifer geraten, jedermanns Briefe zu drucken, wenn er nur irgendwer war. Und da die Vergangenheit ziemlich abgegrast ist, muß nun die Gegenwart herhalten. Kaum, daß Otto Erich Hartleben tot war, lasen wir schon den traurigen Ulk seiner Postkarten. Richard Dehmel fand vor dem Krieg noch Zeit, die Briefe seines Freundes Detlev von Liliencron herauszugeben; und nun er selber kaum unter dem Rasen liegt, ist schon ein erster 430 Seiten umfänglicher Band seiner Briefe da.

Es fragt sich natürlich, ob dieser eifrige Betrieb nicht schon ein wenig das Bedürfnis voraussetzt, anderer Leute Briefe zu lesen. Damit, daß Richard Dehmel tot ist, sind seine Freunde nicht auch gestorben; und da ein rechter Briefwechsel persönlichste Aussprache zu sein pflegt, so können durch eine so frühzeitige Veröffentlichung recht peinliche Dinge entstehen. Um ein Beispiel zu nennen: am 23. Mai 1902 schrieb mir Dehmel einen äußerst kratzbürstigen Brief, weil er fälschlich annahm, daß ich der Verfasser eines in den „Rheinlanden" erschienenen Aufsatzes über Mombert wäre. Dieser Brief wird nun mit allen Ausfälligkeiten, deren Richard Dehmel in seiner Gereiztheit fähig war, „wegen der prinzipiellen Stellung Dehmels zur Judenfrage" abgedruckt. Da er meine eigene Stellung zu dieser Frage auf falscher Grundlage völlig verzerrt darstellt, da diese Verzerrung der Öffentlichkeit nun preisgegeben wird, geschieht praktisch nicht mehr oder weniger als eine fahrlässige Verleumdung. Solcher Dinge, andere Leute betreffend, könnte ich andere aus dem ersten Band anführen, denn Richard Dehmel war in seiner Jugend ein recht streitbarer Mann.

Der genannte Brief konnte übrigens in der Sammlung nur erscheinen, weil Richard Dehmel seit 1900 alle wichtigen Briefe kopierte; seit diesem Jahr, es war sein siebenunddreißigstes Lebensjahr, bewahrte schon ein Archiv auch alle irgendwie wichtigen Briefe an ihn auf. Das mag literarhistorisch richtig sein, mir geht dergleichen arg gegen das Gefühl, und ich habe erst in den letzten Lebens-



jahren Dehmels die Scheu wieder überwunden, ihm mehr als geschäftliche Mitteilungen zu machen. Briefe zwischen Freunden sind vertrauliche Aussprache; und vollends das Bewußtsein, für das Archiv und also für die Öffentlichkeit zu schreiben, geht mir sogar gegen den Geschmack. Gerade weil ich durch meinen Beruf im öffentlichen Leben stehe, möchte ich mir die Unbefangenheit in meinem persönlichen Umkreis nicht rauben lassen.

Ich weiß, Richard Dehmel dachte darüber anders; schon der Umstand, daß er in den Kopien seiner Briefe herumkorrigierte, beweist, daß er sie als einen Teil seiner Werke betrachtete. Das hängt mit seiner Neigung zusammen, sich repräsentativ zu fühlen, und mit seiner verzwickten Natur. Er wollte aus „dumpfer Sucht zur lichten Glut" und hat Himmel und Hölle seiner Sterblichkeit in Bewegung gesetzt; mit einem Wort: er hat mehr gerungen als sonst ein Dichter seiner Zeit. Und da die unaufhörliche Auseinandersetzung unmöglich in seiner Dichtung untergebracht werden konnte, die schon bis zum Rand damit befrachtet war, mußte er diesen sozusagen öffentlichen Briefwechsel haben. Oft genug sind es ganze Abhandlungen, die er schreibt; man spürt die Wollust, mit der er sich an ein ihm genehmes oder unangenehmes Wort klammert, um irgendeine seiner Gedankenketten abrollen zu können.

Selbst seine persönlichsten Angelegenheiten drängten solcherart ins Wort; seine Dichtung starrt von Bekenntnissen, und die intimsten Briefe geben kaum mehr als einen Kommentar dazu. Wer die gleichzeitigen Briefe an seine erste Frau Paula, an die zweite Frau Ida und an die dazwischen schwebende Hedwig Lachmann liest, der hat lediglich „Aber die Liebe" und „Weib und Welt" noch einmal, freilich mit einer Steigerung des Verworrenen, die schaurig wirkt.

Die „dumpfe Sucht" und die „lichte Glut" in Richard Dehmel hatten ihren besonderen Lebensgrund. Am 16. September 1891 hat er an Carl du Prel einen langen und präzisen Brief über seine „epileptiformen Krampfanfälle" geschrieben. Er litt — wie Cäsar, Rousseau und Napoleon — bis zu seinem 25. Jahr an der Fallsucht. Wie er seine Anfälle als Seelenphänomene erlebte, beobachtete und beobachtend überwand, das gibt beide Seiten seiner Natur: seine visionäre Übersteigerung aller Eindrücke und seine grausame Sucht zur Feststellung. Er konnte schäumen vor Wut, rasen vor Lust, weinen vor Lachen; aber nichts in und um ihn war sicher, in seinem Schmetterlingskasten mit der Nadel aufgespießt zu werden: alles sollte Wort werden.

Von hier aus betrachtet und etwa mit Goethe in der dichterischen Bewältigung seiner Menschlichkeit verglichen, stellt Richard Dehmel dessen Gegenbild dar. Er hat sein erstes Buch „Erlösungen" genannt, aber von da ab ist weder in seinen Dichtungen noch in seinen Briefen Erlösung gewesen. „Von dumpfer Sucht zu lichter Glut" war sein Dasein tatsächlich gespannt, Frieden kannte seine Natur nicht, nur Feststellung, Formulierung, Wortwerdung ihrer visionären Zustände, ihrer Übersteigerungen. So konnte er nicht alt werden, nicht reifen wie Goethe; er mußte mitten hinein in die Ekstase des Krieges und mußte an seiner Hölle zugrunde gehen.

„Die alte Garde rüstet sich zu den letzten Schlägen", schrieb er mir mit kritzliger Hand auf seinem Sterbebett, als er hörte, daß ich selber krank daniederlag. Krieg war um ihn bis zur letzten Stunde, Krieg und Überschwall bis zum Sterben, weil Kampf und Überwindung, nicht Ausgleich der Kräfte seine Natur war.

W. Schäfer.

Der Weiler Gottes.

Von Josef Magnus Wehner. (Delphin-Verlag, München.)

Ein Epos in Hexametern. Ein Werk also, das langer Luft und mancherlei Anstrengung bedurfte, in das man sich nur schwer über die mit dem Versmaß zerhackten und zerrissenen Satzgebilde hineinfindet, das aber bald flüssiger und anziehender wird. Das überdies gewissermaßen wider Willen des Verfassers etwas anderes wurde, als er wollte. Das große Erlebnis des Religiösen, das dem Epos Zusammenhalt geben sollte, geht verloren, und es bleiben nur die eingewirkten Teile: das sind liebliche ländliche Idyllen, die zwar übersonnt sind von dem Abglanz einer katholisch-dörflichen Jugend und einer heiteren, abergläubisch-gläubisch verträumten, frommen Einfalt, die aber nur zum Mitträumen anreizen und selber kein Erlebnis anzünden. Hübsch und erquicklich zu lesen. Aber kein Ganzes. Und so ganz aus dem Zufall des Inhalts entstanden, daß man nicht weiß, ob das Werk ein Versprechen auf die Zukunft seines Dichters ist. Der Verlag hat das Buch sehr sorgfältig ausgestattet.

O. D.

An Gott.

Gedichte von Adolf von Hatzfeld. (Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin 1919.)

In diesen Gedichten, der lyrischen Ernte aus den Jahren 1914 bis 1918 des durch seine Franziskus-Novelle bekanntgewordenen Dichters, summt der große Pan, aber Gott der Ewigwirkende ist ihnen fern. Es weht das Frommsein darin, das in aller Sehnsucht ist zu Gott, aber es geht nicht die bezwingende Kraft von ihnen aus, die Gott in uns selber ist.

Eine große melancholische Schönheit ist ausgebreitet, die Beschwichtigung sucht, eine Feier der Seele, in die alle Erscheinungen hineingetaucht sind wie Silhouetten der Verklärung. Dem Einsamen sind die Felsen, die tauben, harten, „die größten Menschentröster"; ein Baum am Rand der Heide, glänzend wie Seide vor dem Hintergrund, zieht die Landschaft in die „Tiefe seiner Sammlung" ein. Namengebung für das Unnennbare wird versucht. Ufer- und ankerloses Fühlen zerquält sich:

Wie bin ich Zufall. Wie ist dieses Kleid,
das über meinem Körper leise bebt,
wie ist das Zufall. Wie ist dieses Leid,
das langsam durch die dumpfen Glieder schleicht,
wie ist es Zufall.

Leid, schwächliche, unfruchtbare Weltverlorenheit wird Zerknirschung und Aufschrei. So sind diese feinen, reifen, gepflegten und erfühlten Verse nur blasses Anrühren der innersten Bewegung. Ein zartes Saitenspiel ohne Mark und Widerhall. O. D.

Die Ströme des Namenlos.

Roman von Emma Waiblinger (Eugen Salzer, Verlag, Heilbronn).

Ein sinniges Lebensbuch, doch kein Roman. Es ist nicht restlos aus der Welt des Zufälligen in eine höhere einheitliche Ordnung der Idee gerückt, und es ist kein Roman, sondern schlichtweg eine Erzählung. Es ist zuviel eigenes Schicksal in dieser verbrämten Beichte einer neuen schwäbischen Dichterin, die ihr Buch Ludwig und Dorle Finckh widmete. Ein einfaches Dienstmädchendasein wird erzählt, mit vielen fraulichen Feinheiten, sicher und herzhaft, sprudelnd vor Fülle. Ein rechtschaffenes, tapferes und gescheites Menschenkind begegnet einem darin, dem zu begegnen sich wahrlich lohnt. Es ist keine Literatur, und man sagt: gottlob!, denn es sind dennoch tiefe dichterische Untergründe da, und es ist dennoch ein sinnvolles Ganzes, das von der Erkenntnis zusammengehalten wird, daß es Ziel und Kern des Lebens sei, „seinen eigenen unvollkommenen und verwirrten Menschen samt aller Leidenschaft und Unruhe hinzugeben und zu verlieren, um sich dafür als ein Teil jener Kraft wiederzufinden, die von Gott ausgeht als seine reinste, ureigenste Gewalt, zu uns strömt und durch uns wieder zu ihm, daß wir Armen, sobald wir unser selbst vergessen und für andere leben, dürfen selber Götter sein, selber Ströme der Klarheit und Unsterblichkeit in uns haben, um sie in die Welt zu strahlen". O. D.

Kölner Kirchen.

Das schon in einem früheren Heft erwähnte Werk von Heribert Reiners über „Kölner Kirchen" (Verlag von J. P. Bachem, Köln) ist unterdessen in zweiter Auflage so umgearbeitet und mit Abbildungen bereichert erschienen, daß es fast als ein neues Werk angesprochen werden muß. Es will auch heute nichts sein als ein Führer, d. h. es will vor allem dem Kölner, der seine Kirchen kennen will, eine Anleitung geben; mit seinen 290 Textseiten aber und 130 Abbildungen ist es ein recht stattliches Buch und fast ein kleines Prachtwerk (für das übrigens der angesetzte Preis von 55 Mk. recht billig scheint). Seine Einteilung, jede Kirche für sich abzuhandeln nach ihrer Erscheinung und Geschichte (wobei es sich natürlich bei 34 Kirchen nicht um gelehrte Abhandlungen, sondern gewissermaßen nur um einen Extrakt dessen handeln kann, was man weiß), macht das Werk sehr lesbar, zumal Heribert Reiners weder als Kunstrichter noch Chronist, sondern als Liebhaber spricht. Wer irgendwie ein Interesse an den Kölner Kirchen nimmt, und welcher Rheinländer sollte das nicht, wird sich seiner angenehmen und zuverlässigen Führerschaft gern bedienen, auch wenn er nicht mit dem Buch in der Hand durch die alte Kirchenpracht schreiten kann, wie es der Kölner Einwohner könnte, wenn er wollte. S.

Für die Schriftleitung verantwortlich der Herausgeber Wilhelm Schäfer in Ludwigshafen am Bodensee. — Druck und Verlag A. Bagel Aktiengesellschaft, Düsseldorf. — Redaktionelle Sendungen sind ausschließlich an den Herausgeber Wilhelm Schäfer, Bodensee-Ludwigshafen, zu richten. Für unverlangte Manuskripte und Rezensions-Exemplare wird keine Verpflichtung übernommen. Rückporto ist beizulegen.

Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein

Einladung zur ordentlichen Mitgliederversammlung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein (E. V.)

auf Sonntag, 27. August 1922, vormittags 10 Uhr, im Neuen Museum zu Wiesbaden.

Tagesordnung:

1. Entgegennahme des Jahresberichts des Vorstandes, des Kassenberichts nebst den Bemerkungen der Rechnungsprüfer.
2. Erteilung der Entlastung an den Vorstand und den Schatzmeister.
3. Wahl der Rechnungsprüfer für die Jahresrechnung 1921.
4. Bestimmung des Ortes und der Zeit der nächsten Mitgliederversammlung.
5. Zuwahl zum Vorstand.
6. Abänderung des § 4 der Satzungen.
7. Verschiedenes.

Der Vorstand
v. Römheld
Vorsitzender.

Antrag auf Änderung des § 4 der Satzungen:

Der Vorstand beantragt, zu § 4 folgenden Zusatz zu machen: „Sofern mit Rücksicht auf die Veränderung des Marktwertes die vorgenannten Beiträge nicht ausreichend erscheinen, um die Unkosten des Verbandes zu bestreiten und einen angemessenen Betrag für Erfüllung der Verbandszwecke zu erbringen, können die Beiträge durch Beschluß der Mitgliederversammlung verändert werden. Der Mindestbeitrag ist unter Berücksichtigung der Abstufung für alle in Deutschland wohnhaften Stifter, Patrone und Mitglieder der gleiche und in Mark festzusetzen. Für Mitglieder mit ausländischem Wohnsitz können die Mitgliederbeiträge in ausländischer Währung festgesetzt werden."

Gutachten:

Schon im letzten Jahre mußte der Mindestbeitrag für Mitglieder mit Rücksicht auf die Geldentwertung erhöht werden; in diesem Jahre hat sich der erhöhte Beitrag mit Rücksicht auf die weitere Geldentwertung nicht als ausreichend erwiesen. Die Kosten der Verbandszeitschrift allein verschlingen mehr, als die Einnahmen aus Mitgliederbeiträgen betragen. Es ist deshalb eine Erhöhung der Beiträge geboten, es sei denn, daß durch freiwillige Beiträge, die dringend erwünscht sind, das Gleichgewicht wiederhergestellt werden kann. Da es sich noch nicht ermessen läßt, ob und in welcher Höhe dem Verband freiwillige Beiträge zufließen, da ferner bei jeder Neubemessung der Höhe der Verbandsbeiträge die Gefahr besteht, daß durch eine spätere Wertveränderung der Mark die Beitragshöhe sich als nicht zeitentsprechend erweist, will es zweckmäßig erscheinen, die Höhe der Beiträge veränderlich zu machen und der Mitgliederversammlung die Befugnis zuzumessen, alljährlich die Beiträge neu festzusetzen, ohne daß dadurch eine Satzungsänderung erforderlich wird. Der Vorstand: v. Römheld.

Wiesbaden 1922.

Seit 1914 zum erstenmal wieder soll am 27. August d. J. in Wiesbaden eine Kunstausstellung des Verbandes mit einer festlichen Tagung eröffnet werden. Wir wissen, daß die Zeit andere Sorgen hat als Feste zu feiern; aber eine Zusammenkunft der rheinländischen Künstler und Kunstfreunde bedeutet für den einzelnen Teilnehmer wie für die Gesamtheit so wenig Leichtfertigkeit oder Übermut, wie etwa die Ausstellung eine Vergnügungsschau ist. Nicht nur, daß wir der Kunst in den Ländern am Rhein mit unserer Veranstaltung einen Dienst erweisen und den bedrängten Künstlern Hilfe leisten: die Zusammenkunft selber ist Heimatdienst.

Die Tagung beginnt für die Mitglieder mit einem Begrüßungsabend am 26. August um 7½ Uhr im Kurhaus, bei welcher Gelegenheit Wilhelm Schäfer eine Rede über Romantik hält. Die anschließende Geselligkeit wird unter Mitwirkung der Wiesbadener Männergesangvereine durch den Vortrag rheinischer Lieder verschönt werden.

Am Sonntag, den 27. August, 10 Uhr, tagt die Mitgliederversammlung im Vortragssaal des Neuen Museums. Um 11½ Uhr wird die Ausstellung durch den Vorsitzenden des Verbandes Exzellenz von Römheld eröffnet. Um 1½ Uhr ist gemeinsames Mittagessen im Kurhaus, um 5½ Uhr Festvorstellung im Staatstheater: „Die Meistersinger", abends 8 Uhr Kurhauskonzert.

Am Montag, den 28. August, ist die Ausstellung von 9 Uhr an für die Teilnehmer geöffnet; nachmittags 3½ Uhr werden die Henkellschen Sektkellereien in Biebrich besichtigt. Abends 8 Uhr im Kurhaus Konzert rheinischer Komponisten, gleichzeitig im Staatstheater „Faust".

Am Dienstag, den 29. August, wird eine Rheinfahrt die Teilnehmer noch einmal vereinigen; abends 8 Uhr beschließt ein Rheinischer Dichterabend im Kurhaus die Tagung, die in einer Vortragsfolge über Romantik für die Wiesbadener noch nachklingen wird.

Die Ausstellung wird in allen Räumen des Neuen Museums neben einer Schau der gegenwärtigen Kunst in den Ländern am Rhein an Sonderveranstaltungen zeigen: einen Ehrensaal der rheinländischen Meister mit ausgewählten Werken, einen Saal der Schweizer Künstler, einen Jubiläumssaal zum 70. Geburtstag Lothars von Seebach, eine Ausstellung der romantischen Malerei mit besonderer Berücksichtigung der sogenannten Rheinromantik. Die Ausstellung wird sich den großen Veranstaltungen des Verbandes, beginnend mit der Kölner Ausstellung von 1906, würdig anschließen und in mancher Beziehung ein Ereignis sein.

Eine besondere Einladung aller Mitglieder durch Drucksache wird noch erfolgen. Die Geschäftsstelle.

Durch ein Versehen wurde nicht schon im 1. Heft d. J. mitgeteilt, daß Herr Dr. Walter Cohen mit diesem Jahr wieder in die Schriftleitung der Rheinlande, und zwar für die ältere Kunst, eingetreten ist. Alle dahin gehörigen Einsendungen und Anfragen sind an seine Adresse: Düsseldorf, Ehrenstraße 53, zu richten.

Der Herausgeber der Rheinlande: Wilhelm Schäfer.



Wilhelm Steinhausen.

Ein greiser Dulder liegt in den Kissen. Schmerzliche Augen sehen uns an in unendlicher Liebe. Die Rechte hebt sich, wie um ferne Gesichte auf unsichtbarer Leinwand festzuhalten, und von seinen Lippen kommen kaum vernehmbar immer wieder die Worte: „Ich weiß nicht! Ich weiß nicht!"

Was Wilhelm Steinhausen einmal von der Kunst sagte, gilt nun auch von ihm: Es gibt eine Blume, wenn man sie zwischen den Fingern zerreibt, so dringt ein blutroter Saft hervor. Es ist das Kräutlein Johanniskraut, das diese Blume trägt. In diesem Martyrium lebt und stirbt auch die Kunst. Jene Worte aber, die Steinhausen auf seinem Schmerzenslager immer wieder sprach, sind sie nicht wie erschütternde Einsicht der Zeit, daß wir nicht wissen und auch nicht wissen können, daß alles Wissen zu nichts führt und nur in der Seelentiefe des Lebens wahrer Kern verschlossen ruht.

In dieses unsichtbare Reich der Seele führt uns seine Kunst ein. Mit unendlich zarter Gebärde deutet sie auf das Land unserer Sehnsucht, das offen vor unseren Augen liegt, tief im Grunde unseres eigenen Herzens, ein Land voll leuchtender Sonne, auch wieder von dunkler Schwermut verhangen, wie das Leben, wo Licht und Schatten seltsam ineinanderrinnen. Kaum wagt man an diese Kunst mit Worten zu rühren, ihr zarter Hauch wird allzu leicht durch jedes Wort vernichtet. Selten wuchs so das Werk eines Lebens aus seelischer Empfindsamkeit heraus, aus der Sphäre des Traumes, aus zarten lyrischen Klängen. Alles Körperliche, selbst die Farbe, bedeutet hier schon eine Trübung des klaren Spiegels der Seele. Daher die leichte Schwermut, die auf vielen Werken ruht, unbewußt aus dem Empfinden geboren, daß wir Menschen nur sind, die von höherer Fügung abhängen. Aber immer wieder ist es die Seele, die sein Geist sucht in seinen religiösen Werken, Bildnissen und Landschaften, die Seele, die er zu sprechen sucht, auf daß sie zu Jenen spreche, die nach ihm kommen werden. In unberührten Erdenfleckchen sucht er diese Seele, in Waldwinkeln, auf einsamen Blumenwiesen, wo die Natur ihre Zwiesprache hält, unbekümmert um die Wege und Schicksale der Menschen. Immer wieder ist es dies, was ihn am meisten staunen macht, daß die Menschen die Straßen mit dem Lärm des Tages anfüllen, ihren Nöten Nöten und Sorgen, Zank und Streit mit sich herumtragen und draußen unbekümmert die Sonne scheint, die Blumen blühen, die Bächlein rieseln und die Wolken in die Ferne ziehn. Hier bietet seine Kunst das Allheilmittel einer ewigen Natur. Er führt den Menschen aus der Beschränktheit seines Ich zum Ewigen, Unermeßlichen hinüber. Das Auge des Sehers sieht im Mikrokosmos von Mensch und Blume, Baum und Strauch den ewigen Zusammenhang. So ist Wilhelm Steinhausen auch in seinen Bildnissen und Landschaften ein religiöser Maler in tieferem Sinne, wie in den inhaltlichen religiösen Darstellungen, die mehr oder weniger vom Vorwurf abhängen.

Der große Zusammenhang, der jedes kleinste Dasein nach ewigen Gesetzen leitet und umfängt, klingt als Grundton in seinen Werken mit. So sagte er selbst: Die Malerei ist die Aufzeichnung eines Wechselgesprächs zwischen der Seele und der Natur. Sie ist ein Versuch, sich mit der Natur zu verständigen, ihre Sprache zu verstehen. In jeder Form, in jedem Ding liegt ein Geist verborgen, der mit uns zu reden verlangt. Das ist der notwendige Inhalt des Künstlerwerkes.

Im Kölnischen Kunstverein sind von religiösen Werken Steinhausens ausgestellt: Jesus am See, in zartem Grau, auf mystisch blauem Grunde, das schöne Werk Der Menschensohn, die Verbildlichung des Wortes: „Die Füchse haben Höhlen, die Vögel haben Nester, aber der Menschensohn hat nichts, wo er sein Haupt ausruhen kann". Unter den Bildnissen der Kinder, dem Doppelbildnis des Künstlers und seiner Gattin im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums hebt sich farbig das frische Kinderporträt eines Enkels heraus. Märchenbilder und einige der schönsten Landschaften vervollständigen einen Einblick in das vielseitige Schaffen dieses reichen und fruchtbaren Lebens.

Blumenstilleben der Tochter Marie Henriette, Alfons Paquets Gattin, sind in lichter Farbigkeit wie die Erfüllung einer Sehnsucht, die sich im Herzen ihres Vaters barg. Dr. Max Creutz.

Berichte aus dem Verbandsgebiete.

Frankfurt a. M.

Der Frankfurter Frühjahrsmesse war dieses Mal eine Kunstmesse angegliedert worden, die den Geist der alten Reichs- und Messestadt Frankfurt vergegenwärtigen sollte. Die Ausstellung, um deren Zustandekommen sich Dr. Fr. Lübbecke (Frankfurt) verdient gemacht hatte, fand im Kaiser- und Kurfürstensaal des Römers Unterkunft und vereinigte eine große Reihe von Abbildungen, die manche längst verschwundene Schönheiten neu heraufbeschworen. Von Blatt zu Blatt wandernd, fühlte man sich innig mit dem Geiste dieser Stadt verbunden, die Jahrhunderte hindurch ein Mittelpunkt deutscher Geschichte gewesen ist, fühlte sich umfangen von dem Zauber ihrer Traditionen, ihrer in schlicht-vornehmen Bauschöpfungen sich verkörpernden Kultur und des anheimelnden Lebens und Treibens innerhalb ihrer Mauern. Neben Gesamtansichten begegnete man Abbildungen der Alten Brücke, wie überhaupt der Main in vielen Darstellungen wiederkehrte. Francofurtensien in allen möglichen Techniken füllten den Kaisersaal, so Bilder aus der Altstadt, Dom- und Kircheninterieurs, Wiedergaben der ehemaligen Befestigungen, der nächsten Umgebung usw. Im Kurfürstensaal lagen Urkunden auf, die in eindringlicher Sprache über die Bedeutung der früheren Messen belehrten. Den schönsten Schmuck dieses Saales bildeten die Frankfurter und Hanauer Fayencen aus der Sammlung von Julius Heymann: Krüge, Teller und Platten mit reichem Dekor, gleich der Delfter Ware zumeist in Blaumalerei gehalten. Die aus lebensheiterem Geiste heraus geschaffenen Stücke tragen oft die Wappen ihrer Besitzer oder zeigen inmitten Blumengeranks chinesische Motive. Nur ein Jahrhundert hindurch (von 1666 bis 1772) blühte die Frankfurter Produktion. Ihre Erzeugnisse wurden vielfach als Delfter Ware in den Handel gebracht und zieren noch heute in der Schweiz die Borten getäfelter Stuben.

Ein Ereignis war die Nolde-Ausstellung bei Schames, die an die siebzig Gemälde, von der Frühzeit bis zur Gegenwart, umfaßte. In der Farbe, in der oft herrlichen Farbe erschöpft sich das Wesen des Künstlers, sie wird ihm Erlösung und Verführung, was er nur irgend zu sagen hat, in ihr drückt er es aus. Die Anfänge sind noch rein impressionistisch, und nur eine von Gespensterspuk erfüllte Komposition „Vor Sonnenaufgang" weist auf die spätere Entwicklung hin. Da tauchen, wahre Farbensymphonien, die Impressionen tanzender Paare auf; wie Berge dem Nebel, so entsteigen glühende Heuschober grünem Wiesenmeer, lila Baumstämme wachsen aus orangenem Waldgrund hervor: das alles aufgelöst im Umriß, ein einziges rauschendes Gewoge intensivster Töne. Die folgende, wenn man so will: expressionistische Epoche ist eigentlich schwächer. Die Naivität des Malers bricht sich an der Reflexion, er sucht dem Haften am bloßen Sinneseindruck zu entrinnen und landet etwa bei der — Groteske. Seine Neuguinea-Wilden z. B., die orientalischen und biblischen Gestalten, seine figürlichen Kompositionen überhaupt, sind Farbengestaltungen von oft sinnbetörendem Reiz, durch die aber, so berückend sie immer sein mögen, das frühere Stadium prinzipiell nicht überwunden wird. Auch diesem Maler (wie so vielen anderen Künstlern unserer Zeit) bleibt das Menschenantlitz stumm, er findet die Leere und den Ungeist, bannt die verzerrten Züge, ohne die volle Seele als individuelle Offenbarung je gestalten zu können. Meerbilder werden ihm zum Plakat, und immer auf der Flucht vor zufälligen Eindrücken gelangt der Künstler dazu, Clowngruppen, Masken und exotische Figuren als Symbole der Urgefühle zu erleben. Ob sich bei ihnen aber ausruhen und innehalten läßt? Wir möchten es bezweifeln und eher annehmen, daß diese fremden Larven wirklich nur Larven sind für das gähnende Nichts, das Nolde etwa in dem Gesicht eines Herrn im Frack mit erschreckender Deutlichkeit dargestellt hat. Der Glanz der Farbe freilich, hier ein leuchtendes Chromgelb, dort ein sattes Braun oder ein aufschreiendes Rot, spielt über schaurige Seelenlosigkeit hinweg; und doch, sieht man sich nur tiefer in die Bilder hinein, so gewahrt man die Abgründe, die hinter der wundersamen Oberfläche allenthalben hervorlauern. Nur dort, wo Nolde Blumen malt, stellt volle Beruhigung sich ein, alles geht in die singenden Farben ein und man lebt nur noch in ihrem Gewühl.

Ebenfalls bei Schames fanden sich jüngst Werke von Alexander Archipenko und Lyonel Feininger zusammen. Jener ein großer Könner, dem herrliche Statuen von weichem, fließendem Umriß, oft auch von barocken Körperformen gelingen, wenn er es nur nicht gerade vorzieht, zu experimentieren, wobei dann allerdings die merkwürdigsten abstrakten Gebilde entstehen. Gesichter werden z. B. ausgespart, um den Nachweis zu erbringen, daß diese Höhlungen genau so wirken wie die plastisch herausgearbeiteten Züge selber. Oder die Stilisierung wird so weit getrieben, daß eine Plastik, die als „Frau mit Regenschirm" im Katalog verzeichnet ist, aufs Haar einem Aeroplan oder sonst einem Werk der Technik gleicht. Neuerdings hat der Künstler sich der sog. „Skulpto-Malerei" ergeben, d. h. er führt gerahmte Bilder zum Teil reliefartig aus. Man kann



nur wünschen, daß er bald Herr seiner Sucht zum Theoretisieren wird, da sonst jede Unmittelbarkeit verloren geht. — Feininger malt die Welt der Kristalle in den zartesten Tönen und mit dem äußersten Raffinement. Architekturen, Stilleben usw.: alles verwandelt sich ihm in kristallinische Gebilde, die von den verschiedensten Seiten her zusammenschießen und sich wieder trennen, und gleichsam den Raum selber symbolisieren. Es fehlt diesen Bildern an Schwere und Wucht, sie sind zumeist sehr geglättet, ja mitunter salonhaft. Auch geht der Künstler nicht immer seinen Weg konsequent zu Ende, der Gegenstand bleibt durch die Brechungen der Kristallflächen hindurch fast stets deutlich erkennbar, und schließt seinen Kompromiß mit den unstofflichen Kräften, die den Raum erfüllen. Frei von solchen halben Versöhnungen und darum in seiner Art vollendet ist z. B. ein in fahlen, graugrünen Tönen gehaltenes Brückenbild, das eine ganze Welt stalaktitenähnlicher Gebilde zum Einklang bringt.

Die Ausstellung des Frankfurter Künstlerbundes im Kunstverein war dieses Mal ein schöner Erfolg. Friedlich hingen neben den Werken der älteren Künstler die der jungen Generation, und da alle Bilder ein sehr anständiges Niveau innehielten, konnte man wieder einmal die Erfahrung machen, daß die Schöpfungen verschiedener Stilrichtungen sich sehr wohl miteinander vertragen, wenn sie nur echter künstlerischer Gesinnung entspringen. Jakob Nußbaum zeigte drei Winterbilder von Frankfurt, impressionistisch gesehen und doch keineswegs außer der Zeit. Unbedingte Ehrlichkeit und besonnene Kraft durchwalten diese fein abgetönten Schneelandschaften, in denen der Stoff künstlerisch ganz gebändigt erscheint. Ruth Cahn, ein starkes Temperament, führte grelle exotische Pflanzen vor, Hermann Lismann u. a. ein der Komposition und der Farbe nach wohlgelungenes Damenporträt. Unter den Jüngeren ist der Begabteste entschieden Rudolf Heinisch. Er kommt von Kokoschka her, man spürt aber schon das Eigene, das ihn zur Befreiung vom Vorbild befähigt. In dem Bildnis „Mutter und Kind" und einem anderen Bildnis finden dämonische Seelenkräfte selbständigen Ausdruck. In diesen wie in allen anderen Fällen hängt natürlich die künstlerische Entwicklung davon ab, daß der Geist nicht stehen bleibt, sondern sich ebenfalls weiter entwickelt. Wir haben es in der letzten Zeit häufig genug erlebt, daß junge Dichter etwa, die mit sehr begabten Anfangsleistungen vor die Öffentlichkeit treten, späterhin versagen, daß sie gleichsam nicht mehr vorankommen, und statt Schicht um Schicht anzusetzen, dauernd auf der ersterreichten Stufe verharren oder gar unter sie herabsinken. Falscher Anti-Intellektualismus trägt hieran vielfach die Schuld, auch wohl Mangel an Geduld mit sich selber und vorzeitiges Aufbrechen der noch nicht reifen Frucht. Man möchte in unserer Zeit jedem Schaffenden ans Herz legen, daß er sich nicht durch das Hetztempo um ihn her beeinflussen lasse, vielmehr ruhig die Mehrung seines Wesens abwarte und den geistigen Kräften die ihnen gebührende Freiheit der Entfaltung schenke.

Max Beckmann, der einige neue Werke in Zieglers Kunstkabinett zeigte, hat diese Geduld mit sich geübt er ist darum ein ganz Reifer geworden. In ihm vollzieht sich jener so heilsame Prozeß der Entsubjektivierung, der zur Zerreißung aller um die Wirklichkeit sich lagernden Dunsthüllen führt, und dessen Ziel es ist, die Dinge, von denen wir so lange getrennt waren, in ihrer Nacktheit wieder hervortreten zu lassen. Seine Köpfe und Landschaften sind, sie haben unabhängig von uns Existenz, nur der Mut fehlte uns bisher, sie ohne Schleier so kraß und unvermittelt zu sehen. Daß diese Gegenstände sich als häßlich, ja oft gemein, offenbaren, ist eine Sache für sich, für die man nicht Beckmann, sondern nur die Zeit verantwortlich machen darf. Erst wenn andere Kräfte die Zeit regieren, kann man in höheren Sphären der Wirklichkeit das Schöne wieder gewahr werden, ohne die Objektivität preiszugeben und der Lüge zu verfallen. Dr. S. Kracauer.

Karlsruhe.

Man muß die Karlsruher Kunsthalle seit Jahrzehnten kennen und — wie es scheint — kein Karlsruher sein, um sich der Dinge, die gegenwärtig in diesem Gebäude vorgehen, herzlich zu freuen. Nicht mehr oder weniger wird dort versucht, als aus den Beständen eines Museums, die ihm bisher lediglich den Charakter eines Provinzialmuseums gaben, durch eine planmäßige Neuordnung — unter Ausmerzung des Überflüssigen und mit geschickten Neuerwerbungen — eine führende deutsche Sammlung zu schaffen. Man muß, wie gesagt, die Karlsruher Kunsthalle seit Jahrzehnten kennen, um das bisher durch Dr. Storck Geleistete zu würdigen; man muß wissen, was für Dinge sich dort befanden und wie wenig der Gesamteindruck ihrer Bedeutung entsprach, weil Gleichgültiges und Bedeutendes in jenem langweiligen Nebeneinander hingen, das für ziemlich alle Sammlungen um 1900 bezeichnend war.

„Die großherzogliche Gemäldegalerie geht in ihren Anfängen auf Markgraf Philipp I. zurück († 1553) und verdankt ihren Schatz an niederländischen und französischen Bildern des XVII. und XVIII. Jahrhunderts der Kunstliebe der Markgräfin Karoline Luise († 1783). Durch Ankäufe der Großherzöge Leopold und Friedrich I. (1858 Hirschersche Sammlung altdeutscher Meister) wurde der Bestand ergänzt und insbesondere die moderne Abteilung geschaffen, die eine Anzahl Hauptwerke der Düsseldorfer, Münchener und Karlsruher Schule umfaßt." Mit dieser Baedeker-Weisheit noch von 1912 war die Herkunft wie der Zustand der damaligen Kunsthalle vortrefflich bezeichnet. Als einzige grundsätzliche Erweiterung waren die drei Thoma-Säle mit der sogenannten Kapelle im hinteren Erdgeschoß dazugekommen, die für einen guten Teil der auswärtigen Besucher die Sehenswürdigkeit der Kunsthalle vorstellten. „Die Hauptwerke der Düsseldorfer, Münchener und Karlsruher Schule" waren zum Teil fragwürdiger Art und mehr nach dem Format als nach der Qualität gehängt. Daß darunter wirkliche Hauptwerke der deutschen Kunst waren — wie etwa das Gastmahl des Platon von Feuerbach in seiner ersten und gegen die große Wiederholung in der Nationalgalerie klassischen Gestalt —, bestimmte die Haltung ebensowenig wie die Fresken von Schwind im Treppenhaus, weil diese Dinge von ihrer Umgebung erheblich beeinträchtigt wurden. In der alten Abteilung spielten — wie in manchen Galerien fürstherrlicher Herkunft — die Holländer Galerie- und Kabinettstücke die erste Flöte; daß Karlsruhe einen Stamm erlesener altdeutscher Bilder hatte, wußten eigentlich nur die Kenner, die sich die Mühe machten, sie in den hinteren Sälen zu suchen. Nur die beiden großen Grünewalds waren allgemein bekannt.

So war die Kunsthalle, bis die Ereignisse von 1918 ihr die fürstliche Gönnerschaft nahmen und Dr. Storck von der Mannheimer Kunsthalle Direktor wurde. Damit kam — wie der Volksmund sagt — ein neuer Besen, und diesmal kehrte er beträchtlich gut. Noch ist die Neuordnung nicht vollendet; aber schon heute muß die Karlsruher Kunsthalle als eine der schönsten Kunstsammlungen Deutschlands gelten. Zwei Grundsätze sind für die Neuordnung bestimmend gewesen: einmal, eine klare historische Anordnung zu geben, die den Beschauer — den Beständen der Galerie entsprechend — durch die Entwicklung der abendländischen Kunst führt; zum andern, diese Entwicklung — nach der Möglichkeit ihrer Bestände — als badische Galerie zu zeigen, d. h. der Sammlung den Charakter eines Heimatmuseums zu geben. Dies war möglich, weil das badische Land von der Frühzeit der Bodenseeschule bis zu der Zeit, da Thoma und Trübner, Dill und Schönleber Karlsruhe als Kunststadt berühmt machten, einen zu keiner Zeit unbedeutenden Anteil an der Entwicklung der deutschen Kunst nahm. Eine gute Sammlung von Kunst badischer Herkunft wird von selber eine bedeutende Ansicht der deutschen Kunst geben.

Noch ist, wie gesagt, die Neuordnung nicht vollendet; es fehlt noch die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, die ihr einen vorläufigen aber ebenso wichtigen Schlußpunkt setzen muß wie die Bodenseeschule ein Anfang war. Aber schon jetzt darf man das Werk mit rückhaltloser Anerkennung als gelungen bezeichnen. Denn was hat es zu besagen, daß man etwa in der neueren Abteilung einen Böcklin über der Tür findet, wohin er vor zwei Jahrzehnten nicht gehängt worden wäre; wenn man das Gefühl hat, daß gerade er in dem Zusammenhang des Saales nicht unbedingt notwendig ist. Eben auf den Zusammenhang — in jedem Sinn des Wortes — kommt es an; und der Zusammenhang ist in der gesamten Anordnung bisher wie in den einzelnen Sälen vorbildlich nicht gewahrt, sondern geradezu geschaffen worden. Um ein Beispiel zu geben: erst jetzt in der Kunsthalle wird die bedeutende Stellung, die Schirmer im Karlsruher und deutschen Kunstleben hat, überzeugend dargetan. Vor und zurück laufen die Fäden und man sieht an seinem Beispiel, daß die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert Willen und Geschmack genug gehabt hätte, ihre eigenen Wege zu gehen. (Womit kein eigensinniger Abschluß, sondern eine klare Besinnung auf die eigene Natur und ihre Möglichkeit im gesamten Orchester gemeint ist.)

Ihre eigenste Bedeutung freilich hat nun die Karlsruher Kunsthalle in ihren altdeutschen Sälen. Wie da das Vorhandene herausgestellt, ergänzt und gereinigt ist: das bedeutet eine Wiedergeburt im schönsten Sinn. Würde in allen deutschen Galerien ebenso kühn und sorgfältig verfahren, wir Deutschen würden endlich nach der holländischen Mode des achtzehnten und nach der italienischen Mode des neunzehnten Jahrhunderts erkennen, was für eine stolze

Vergangenheit und Herkunft wir in der altdeutschen Malerei besitzen, die unter den künstlerischen Leistungen aller Zeiten und Völker in der ersten Reihe steht, die neben den alten Chinesen und der Giottozeit überhaupt die schönste Malerei der Welt ist.

Man sollte nun meinen, einem Mann, der sein Amt so in der höchsten Verantwortung verwaltet, der offensichtlich eine glückliche Hand, Geschmack und Sicherheit des Urteils besitzt, einem solchen Mann müßte die Anerkennung und freudige Unterstützung seiner Mitbürger gewiß sein, besonders wenn — wie eben in Karlsruhe — eine Künstlerschaft vorhanden ist, deren natürliche Aufgabe sozusagen diese Anerkennung und Unterstützung wäre. Leider muß man das Gegenteil feststellen: Dr. Storck ist in Karlsruhe geradezu das Straßenbahngespräch einer fortgesetzten Empörung, und eben die Künstlerschaft ist ihm in einer Weise feindlich — von rühmlichen Ausnahmen natürlich abgesehen —, die kaum noch Grenzen kennt, und die auf den ersten Blick unverständlich ist, wenn ihr nicht rein persönliche Dinge zugrunde liegen.

Diese persönlichen Dinge zu erörtern, würde zu dem führen, was man unter anständigen Menschen Klatsch nennt. Eine gewisse Rücksichtslosigkeit gehört zu der Arbeit, die Dr. Storck zu leisten hat, und ein gewisses Selbstbewußtsein auch; ob ihr noch überdies Unliebenswürdigkeit anhaftet, das kann der fremde Besucher, dem Dr. Storck ein unermüdlicher Führer ist, nicht gut feststellen. Wichtig allein kann eine Darstellung der sachlichen Widerstände sein, die sich einer solchen Neuordnung von selber entgegenstellen müssen; und zwar im allgemeinen wie aus der Künstlerschaft im besonderen.

Kein Geringerer als Wilhelm Steinhausen hat sich einmal in der Frankfurter Zeitung lustig gemacht über die Wühlarbeit der Museumsleiter, die aus einem in Gewohnheit lieb gewordenen Friedhof einen modernen Park schaffen wollen. Wer als Liebhaber das Unglück hat, diesen Umbau zu erleben, erleidet natürlich empfindsame Schläge; mancher heimliche Winkel, wo eine Köstlichkeit für die Gewohnheit gerade deshalb lieb hing, weil sie unter Nebensächlichkeiten versteckt war, wird aufgelichtet; mancher Zusammenhang, der historisch vertraut war, wird zerstört; und mancher Liebling in eine Umgebung gehängt, die seiner überlieferten Bewertung nicht entspricht. Das sind Dinge, die zu einer Neuordnung gehören; wollte man sie vermeiden, müßte man das Alte eben lassen, wie es ist, und für das Neue auch neuen Platz schaffen. Nicht weniger als das wird nun freilich von einigen Anhängern des Alten gefordert, denen ein Museumssaal wie etwa eine Straße der Altstadt ein Rührmichnichtan ist, das unter Heimatschutz gestellt sein sollte. Dieser Standpunkt ist natürlich nicht haltbar; ein Museum ist weder ein Friedhof noch ein Stück Altstadt; es bleibt, solange die Kunst nicht nur in der bemalten Leinwand, sondern in der Beziehung des Beschauers durch das Kunstwerk zum Künstler beschlossen, also ein Lebendiges ist, eben der Ausdruck dieser Lebendigkeit, und überdies selber ein Organismus. Leibls Kirchenbild etwa in einen Saal moderner Bilder gehängt, bedeutet eine Revolutionierung; wohl oder übel müssen sich die übrigen Bilder mit ihm abfinden, und solange das nicht bis zur Vollendung geschehen ist, wird keine Ruhe im Saal möglich sein. Wobei noch das Schreckgespenst droht, daß etwa der Ankauf eines Bildes von Marées die gewonnene Ruhe von neuem stört.

Selbstverständlich aber darf das nicht heißen, daß ein Museum sich dementsprechend im Dauerzustand eines aufgestörten Ameisenhaufens befinden soll; vor solcher Übergeschäftigkeit möchte man mancherorts gern erlöst sein. Das Richtige dürfte auch hier in der Mitte liegen: weder zu beharrlich noch zu beweglich! muß die Parole einer guten Museumsleitung lauten; denn dies gehört auch zu einem Organismus, daß er sein Gesicht, seine Erscheinung behält, obwohl er im Stoffwechsel steht. Wenn freilich, wie gegenwärtig in Frankfurt, ein Neubau die ganzen Raumverhältnisse ändert, muß wohl oder übel von Grund aus umgeschafft werden, weil der Neubau in der Regel einen Platzmangel auslöst, der alle Teile bedrängt hat. Und ähnlich übt die Sachlage einen Zwang aus, wenn, wie gegenwärtig in Karlsruhe, zu langes Verharren den Organismus verkümmert hat. In beiden Fällen ist es erklärlich aber unangebracht, händeringend dabei zu stehen, wenn Saal um Saal in die Magazine wandert und aus den Beständen neu aufgebaut wird.

Besonders schlimm wird eine verständliche und schätzbare Pietät sich getroffen fühlen, wenn, wie gegenwärtig in Karlsruhe, eine solche Neuordnung mit einer Umwandlung der gesamten Kunst- oder sogar Staatsverhältnisse zusammenhängt. Es gibt kaum eine Stadt in Deutschland, die so Residenz war wie Karlsruhe. Wie diese Stadt ihre Existenz der Laune eines Fürsten verdankt, war sie bis zum Zusammenbruch in besonderer Stärke vom Hof abhängig. Die Berufung der großen badischen Meister nach Karlsruhe war ein persönliches Verdienst des alten Großherzogs, und auf der Galerie, obwohl längst Staatseigentum, lag die Gunst des Hofes mit Licht und Schatten. Mit ihrer Neuordnung sinkt ein Stück Vergangenheit hin, das für die Bürger der Stadt Lebensluft war.

So viel zur Erklärung des allgemeinen Widerstandes, den die Arbeit der neuen Museumsleitung in Karlsruhe fand und noch findet. Um den Widerstand der Künstlerschaft zu verstehen, wird man einerseits die besonderen Verhältnisse der Kunst aus den dargelegten Umständen beachten müssen, anderseits aber spricht sich darin ein Gegensatz aus, der nicht nur in Karlsruhe immer beunruhigender wird: der Gegensatz des Künstlers zum Museumsleiter von heute, zum modernen Kunsthistoriker überhaupt.

Die alten Herren, die früher mit einer vielköpfigen Kommission die Sammlungen verwalteten, waren meist nur Historiker; ihr Lebensgebiet war die alte Kunst, in der sie mit einer rührenden Unbekümmertheit forschten. Da sie zur modernen Kunst selten ein lebendiges Verhältnis hatten, sahen sich die Künstler von ihnen zwar nicht eben geachtet, aber doch ungestört. Der Kunsthistoriker von heute hat begriffen, daß es nur eine Kunst gibt, daß zur Gegenwart ebenso die lebendige Vergangenheit gehört, wie die Wirkung der Vergangenheit von der Einsicht und den Zielen der Gegenwart bestimmt wird. Er fühlt sich als Kunstpfleger im weitesten Sinne und ist dadurch auch Kunstpolitiker geworden; als solcher aber gerät er in die moderne Kunst, die bisher sozusagen die Domäne der Künstler war. Sie fühlen sich durch seine Tätigkeit in ihrem Dasein gehemmt oder gefördert.

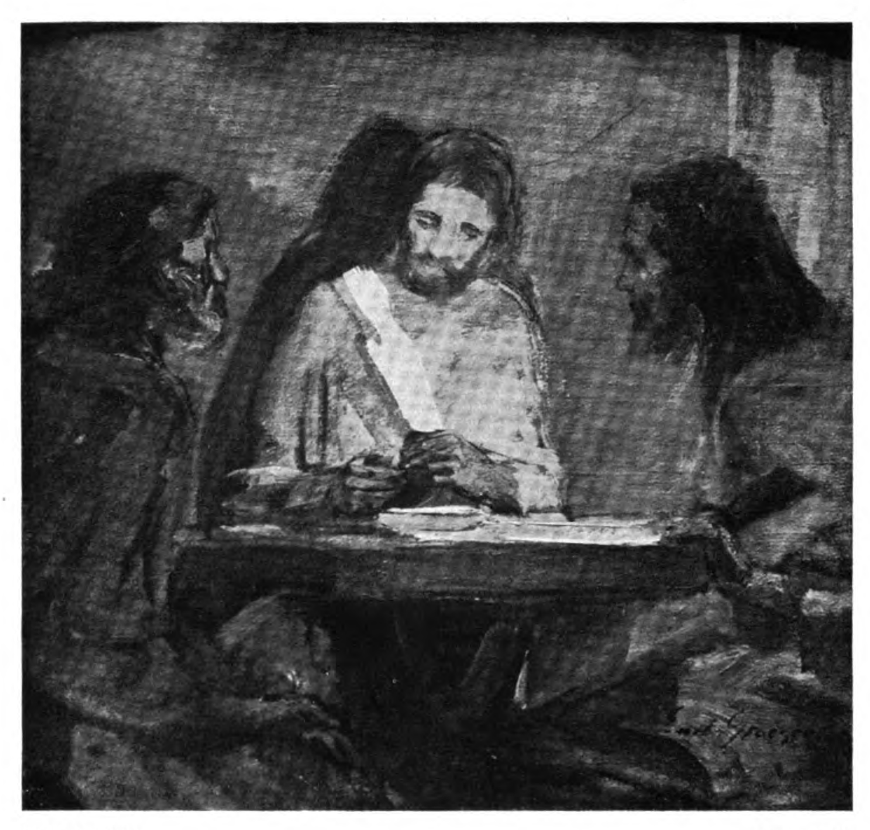
Nichts liegt mir ferner, der ich ein Dichter, also selber ein schaffender Künstler bin, als eine Unterschätzung des Handwerks und eine Überschätzung der nur theoretischen Einsicht; vielmehr bin ich durch eine ziemliche Kenntnis namentlich der heute schreibenden Kunsthistoriker gewiß, daß sie einen Bogen überspannen, der nicht der ihrige ist; anderseits aber weiß ich, und wiederum durch eine ziemliche Kenntnis, daß es mindestens ebenso mißlich ist, wenn eine gewerkschaftlich organisierte Künstlerschaft als solche unbedingt im Namen der Kunst zn sprechen glaubt. Kunst ist nun einmal von allen Dingen der Welt am reinsten aristokratisch, d. h. an das Edeltum der Persönlichkeit gebunden. Die Leidensgeschichte aller großen Künstler beweist, daß ihre schlimmste Feindschaft aus dem Lager der Künstler kam. Nehmen wir an, in einer Stadt leben fünfhundert Künstler und alle seien persönlich achtbare Existenzen, so sind bestenfalls doch nur fünfzig von ihnen nicht gleichgültig und nur einige notwendig. Was diese einigen Notwendigen für gut und richtig halten, ist in der Regel das, was sie von den andern unterscheidet; es ist aber auch das, was die Zukunft der Kunst bedeutet. Sofern die jungen Kunsthistoriker von heute sich mit den Notwendigen zu verständigen suchen — was freilich nicht immer der Fall ist und auch nicht immer der Fall sein kann —, sind sie ein neuer und wichtiger Kulturfaktor, weil sie der künstlerischen Entwicklung dienen, die freilich in den Notwendigen, nicht in ihnen vor sich geht; daß sie aber gerade dann leicht in einen grundsätzlichen Gegensatz zur sogenannten Künstlerschaft, d. h. zur Gesamtheit der nicht unbedingt Notwendigen und Gleichgültigen kommen, liegt in der Sache.

Wieweit dieser Gegensatz in Karlsruhe gegenwärtig mitwirkt, dem Museumsleiter sein Amt zu verleiden, das kann der fremde Besucher natürlich nicht entscheiden, obwohl mancherlei Umstände dafür sprechen. Es wäre schade, wenn die mit seltenen Fähigkeiten gewagte Neuordnung der Kunsthalle dadurch irgendwie beeinträchtigt würde.

W. Schäfer.

Mannheim.

Bei Gelegenheit der Badisch-Pfälzischen Maiveranstaltungen zeigt die Kunsthalle vom 7. Mai bis 10. Juni eine umfangreiche Schau unter dem Titel „Mensch und Mode im 18. Jahrhundert". Die Ausstellung vereinigt den kulturgeschichtlichen mit dem rein künstlerischen Gesichtspunkt. Eine große Anzahl von Originalkostümen vom Galakleid bis zum einfachen Bürgerkleid, viele Seiden- und Brokatstoffe, Taschen, Spitzen, Fächer, Dosen und allerlei sonstiger modischer Kleinkram sollen die Vorstellung von dem Menschen jener Tage wieder lebendig machen, wie sie durch eine große Schau von farbigen und schwarzweißen Kupferstichen der Zeit auch im Bilde veranschaulicht werden wird. Die Ausstellung, zu der eine Reihe auswärtiger und einheimischer, öffentlicher und privater Sammlungen freigebig beigesteuert haben, ist für die Stadt Mannheim als ehemalige kurpfälzische Residenz des 18. Jahrhunderts von besonderer Bedeutung. Sie soll den Auftakt bilden zu einer Reihe ähnlicher Verlebendigungen kultureller Zustände der Vergangenheit.



Ernst H. Gräser. „Emmaus".

Ernst H. Gräser.

Für eine so nachdenkliche künstlerische Natur wie Ernst Gräser mußte der Stuttgarter Kunstboden der neueren Zeit eine geeignete Grundlage für seine Entwicklung sein. Gräser kam über München aus seiner siebenbürgischen Heimat nach Stuttgart und war hier hauptsächlich bei Landenberger und Hölzel. Der erstere scheint ihn mehr nach der technischen Seite beeinflußt zu haben, der letztere dagegen hat seinem Denken zweifellos die Richtung gewiesen, welche sein heutiges Arbeiten beherrscht. Gräser ist dabei wohl einer der selbständigsten Überträger Hölzelscher Gedankengänge geworden; er hat überhaupt nur den Umbau jenes Denkens übernommen und sich den eigentlichen Inhalt selbst zusammengedacht. Auf diese Weise haben wir in Gräser in Stuttgart einen Maler und Philosophen erhalten, über den wir uns wirklich freuen dürfen.

Die Philosophie ist bei Gräser so stark ausgeprägt, daß sie den Maler nicht nur in der Komposition, sondern auch in der Wahl der Farben bestimmend beeinflußt. Gräser verdient so auch ein Autor der Farben genannt zu werden, wenn man damit einen durchaus unabhängigen Farbenwirtschaftler richtig bezeichnen kann. Bei der Wahl der Gegenstände erweist sich Gräser als eine passivistische Natur mit auch hier problematischem Einschlag; er ist eben tatsächlich Gestalter von Grund auf und aus dem Innersten heraus. Dabei beseelt ihn eine sehr weise gezügelte Schwungkraft, so daß das Temperament des Malers überall durch die Überlegenheit des Geistes objektiv beherrscht in Erscheinung tritt. Das mehr lyrische Gefühl seiner früheren Zeit, das ihm wohl gelegentlich auch heute noch eigen ist, verschwindet zwar bei den hier gewählten Bildern zweifellos zugunsten einer romantisierenden Gefühlswelt, die seelische Empfindung ist sich aber bei Gräser im Grunde doch sehr gleich geblieben. Wir haben hier zweifellos die typische Seele, welche sich in neuer Umwelt zu behaupten und die Empfindung selbständig zu machen sucht. Vielleicht ist in Gräser von Haus aus etwas verschiedener Geist, wodurch sich sein Wesen reichlich erklären würde. Die hier gewählten Bilder zerfallen in zwei Kategorien, zwischen welchen der Krieg liegt. Stofflich stammt die Mehrzahl aus dem Testament, welches auch hier seine reiche Anregung bewiesen hat. Ein kleiner Teil ist landschaftlicher Art, gehört aber geistig durchaus zum Kreise der testamentlichen Bilder. Die „Heilung" und der „Simson" stammen aus der Zeit vor dem Kriege; bei dem letzteren ist wohl der Einfluß der politischen Zeitlage in erster Linie bestimmend gewesen, das erstere dagegen entspringt



Ernst H. Gräser. Elias.

einem positiven Motiv. Auch aus der Zeit vor dem Kriege stammt das Bild „Christus und die Samariterin", in dem passivistisch-positiven Motiv eine geeignete Überleitung zu den Bildern „Elias", „Emmaus", „Josefs Traum", aus der neueren Zeit. Inwieweit Gräser bei der Wahl seiner Motive Tagesempfindungen nachgibt, wollen wir hier nicht weiter untersuchen; er ist, wie schließlich jeder Künstler, trotz völliger politischer Passivität, von ihnen ebenfalls sehr abhängig, aber Gräser denkt zugleich sehr geschichtlich, und so darf man ihm auch hier eine gewisse Objektivität zuschreiben. So sehr er auch alles miterlebt, selbst durchdenkt, so steht er doch zu sehr über den Dingen, und seine testamentlichen Bilder erscheinen dann wohl auch frei von subjektivistischen Tendenzen. Er erfaßt den passiven Stoff des Testaments als Ganzes und erreicht so eine tendenzlose Darstellung der einzelnen Motive. So schält sich aus allen Bildern das Momentane der Gräserschen Empfindungen und Gedanken als sein „Stil" aus dem Historischen des Motivs heraus, das letztere erscheint nur noch als Folie für die Entfaltung einer künstlerischen Kraft. Und hier zeigt sich nun der wahre Künstler, der so realistisch wie möglich im Sinne des Historischen, aber doch auch idealistisch im Zuge der momentanen Eingebung, beides harmonisch verbindend, eine bildliche Konzeption von durchaus originaler Art zu bringen versteht. Tatsächlich sind wohl alle Kompositionen neu, „gräserisch", gesehen, ganz abgesehen von der durchaus eigenen Architektonik des Aufbaues, die überall einwandfrei und wunderschön ausgeglichen ist. Die Energie der Linien der Hauptgruppen ist meist von elementarem Ausdruck, und doch stellt sie sich als das Ergebnis einer sorgfältigen Arbeit dar. Vergleiche „Christus und die Samariterin", „Josefs Traum" und „Elias". Im Bilde „Emmaus" und „Heilung" ist bei der Führung der Linien eine feine Stille beobachtet, beim Bilde „Simson" wogen die Linien chaotisch durcheinander, trotzdem aus dem Ganzen schon ein gewisses Zeichen des aufgeriebenen Kampfes erkennbar ist. Die Linien der Hintergründe sind harmonisch abgestimmt, und es ist ihnen nicht weniger Beachtung gewidmet. Überall verfolgen wir ein leiseres Nachklingen der Linien der Hauptfiguren, mitunter bewußt abhebend, dann wieder inniger verbindend mit dem Hauptstück. Beim „Simson" reden tatsächlich auch die Steine mit, während sich beim „Christus und die Samariterin" die Landschaft im Hintergrund selbständig abhebt.

Die Farben sind bei Gräser gleich einer stumpf verhaltenen, da und dort laut aufklingenden Musik der Linien und bestehen aus Einzeltönen von oft bewundernswerter origineller Technik in der Mischung. Gräser verfügt über eine Malscheibe mit grünen, braunen, roten, blauen, gelben Tönen, welche ihm eine ungewöhnlich reiche Sprache für seine Gebärden geben. Die Figuren bei „Christus und die Samariterin" sind in Weiß und Blau abgesetzt, der Vordergrund, Brunnen, ist zum Teil stark violett, das Wasser tiefblau, der Hintergrund gelb, der Himmel blau; beim Bilde „Simson" ist die Hauptfigur gelb, im übrigen erscheint viel rot und blau; es ist eine gewisse Knallwirkung beabsichtigt. Bei der „Heilung" sind Rostrot, Violett, Gelb, Braun vertreten, beim Bilde „Emmaus" Graubraun, Gelb, Violett, Braun, ähnlich beim Bilde „Elias", nur daß ein hellgrauer Himmel mit tiefblauen Streifen dazukommt. Im Bilde „Josefs Traum" finden sich mehr grüne Farben, namentlich Moosgrün, Graugrün, Braungrün usw., die Traumgestalt ist wieder gelb.



Ernst H. Gräser. Unterböbingen.

Diese Farben sind im allgemeinen sehr erdig, die hellen Töne chromartig leuchtend, die dunklen tief verschluckend. Dazwischen gibt es verschiedene Tönungen, Mischungen und Verwischungen, aber in oft eigentümlich neuartiger Anordnung und infolgedessen von seltener Wirkung. Tatsächlich ist der farbige Künstler Gräser nicht weniger bemerkenswert als der geistige Künstler an sich, wenn auch der farbige Künstler schließlich nur eine Folge des geistigen Künstlers ist. So warm auch alle Bilder zum menschlichen Gemüt ansprechen, so glauben wir doch, daß dieser Gefühlswert der Bilder fast ausschließlich auf der Wirkung der Farben beruht, da Komposition und Linienführung in erster Linie doch immer geistig und die testamentlichen Vorbilder stark historisch wirken. Gräser erscheint bei der Wahl seiner Motive allgemein politisch, in der Komposition geistig und in den Farben neben der geistigen Zusammenstellung auch gefühlsmäßig. Naturen wie Gräser werden oft zu gerne zuerst gefühlsmäßig genommen, wo sie, allerdings kompliziert durch eine sehr kritische innere Beschauung, doch in erster Linie geistig hervortreten sollen. Tatsächlich ist auch das Geistige der Gräserschen Kunst nicht leicht faßlich, die ersten Eindrücke pflegen eigentümlicherweise die Farben zu vermitteln, so daß zuerst das Gefühlsmäßige an den Beschauer herantritt, ihn beansprucht, wodurch sich der geistige Wert durch die Farben offenbart. Abgesehen vom Bilde „Simson" liegt es wohl vielfach an der Passivität der Motive, und doch sind sie für den tiefen Beschauer so aufschlußreich für den Schöpfer wie Künstler Gräser. Bei den beiden Landschaften, auch aus der Vor- und Nachkriegszeit, ist die Komposition auch vom leichter beschaulichen Standpunkt aus dominierender, trotzdem z. B. im Bilde „Val Barona" die Farbwerte auf das intensivste gesteigert sind. Es ist eine typische Tessinlandschaft; Farbwerte und Formwerte scheinen gegenseitig um die Vorherrschaft zu ringen, und so entsteht ein gigantisches Gemälde. Vielleicht war die unklassische Seele des Künstlers hier erstmals in einer gewissen Verlegenheit, denn seine romantische Kunst tut dem Motiv hier doch einen leisen Zwang an. Das Dorfbild „Unterböbingen" ist eines der wenigen problematischen Landschaftsbilder Gräsers aus früherer Zeit; das Komponieren kündigt sich hier leise an, und so sind die beiden Landschaften ausgezeichnete Beispiele der Entwicklung des Künstlers im Landschaftlichen.

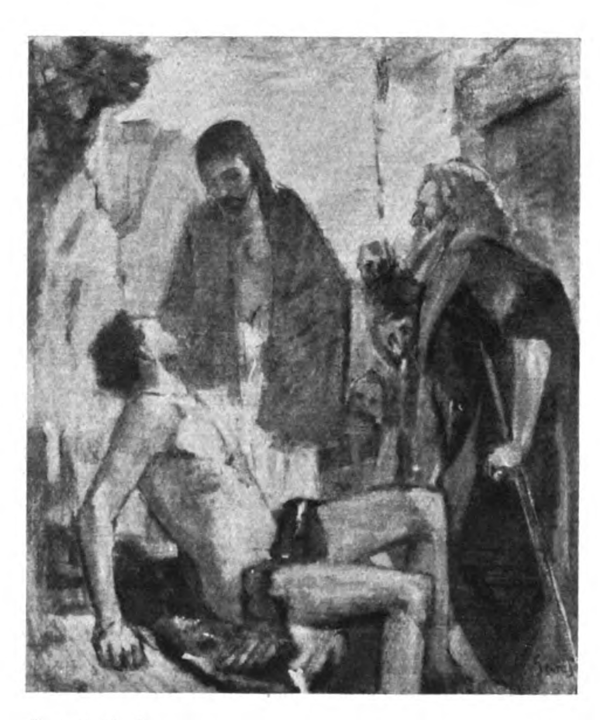
Der Radierer Gräser liegt in der Linie der hier gezeigten Bilder und gegebenen Aufklärungen. Seine beschauliche und doch so schöpferische Natur hat hier eine besonders geeignete Gelegenheit, sich auszugeben. Einem etwas andern Arbeitsgebiet gehören seine lyrischen Landschaften an, die aber vielleicht doch nur Vorbereitungen zu seiner geistigeren Kunst gewesen sind. Das ganze Arbeiten dieses Künstlers hat jedenfalls „Linie" und es ist gegenüber opportunistischen Einflüssen sich selbst treu geblieben und wird es sicherlich bleiben.

Gräser ist noch jung an Jahren, er gehört zu derjenigen Generation, welcher der König das Leben in zwei Hälften zerschnitten hat, wobei für produktive Arbeit eben doch immer einige Jahre verlorengegangen sind. Einen wesentlichen Einfluß nach der Tiefe hat der König übrigens auf Gräser nicht ausgeübt; seine Arbeiten waren schon vorher vertieft, aber der König hat ihn auf dem Wege objektiven Schauens vorwärts geführt, und so ist seine innere Beschauung zweifellos leichter und selbständiger geworden. Zudem gehört er zu den Landbewohnern unter den Großstadtkünstlern, und so hat er



sich auch hier von der unmittelbaren Beeinflussung der großstädtischen Maßstäbe unabhängiger gemacht. Das objektive Schauen in seinen Bildern, welchem das subjektive Empfinden in wohltuendster Weise untergeordnet ist, gehört eigentlich schon zu den Errungenschaften des höheren Alters. Vielleicht ist eine so frühe Annäherung an diesen Grad der künstlerischen Entwicklung auch für Gräser gefährlich, doch glauben und hoffen wir, daß die Stetigkeit seiner Ausdrücke in den bedeutsamsten Jahren seiner Entwicklung eine Gewähr für die glückliche Erreichung einer dauerhaften Linie ist. Überraschungen sind jedoch gerade bei anscheinend so fest gewordenen Naturen nicht ausgeschlossen, aber wenn sie bei Gräser eintreten sollten, so werden sie sicher nur höher hinauf weisen und die Persönlichkeit dieses Künstlers nur reicher erscheinen lassen.

J. F. Häuselmann.



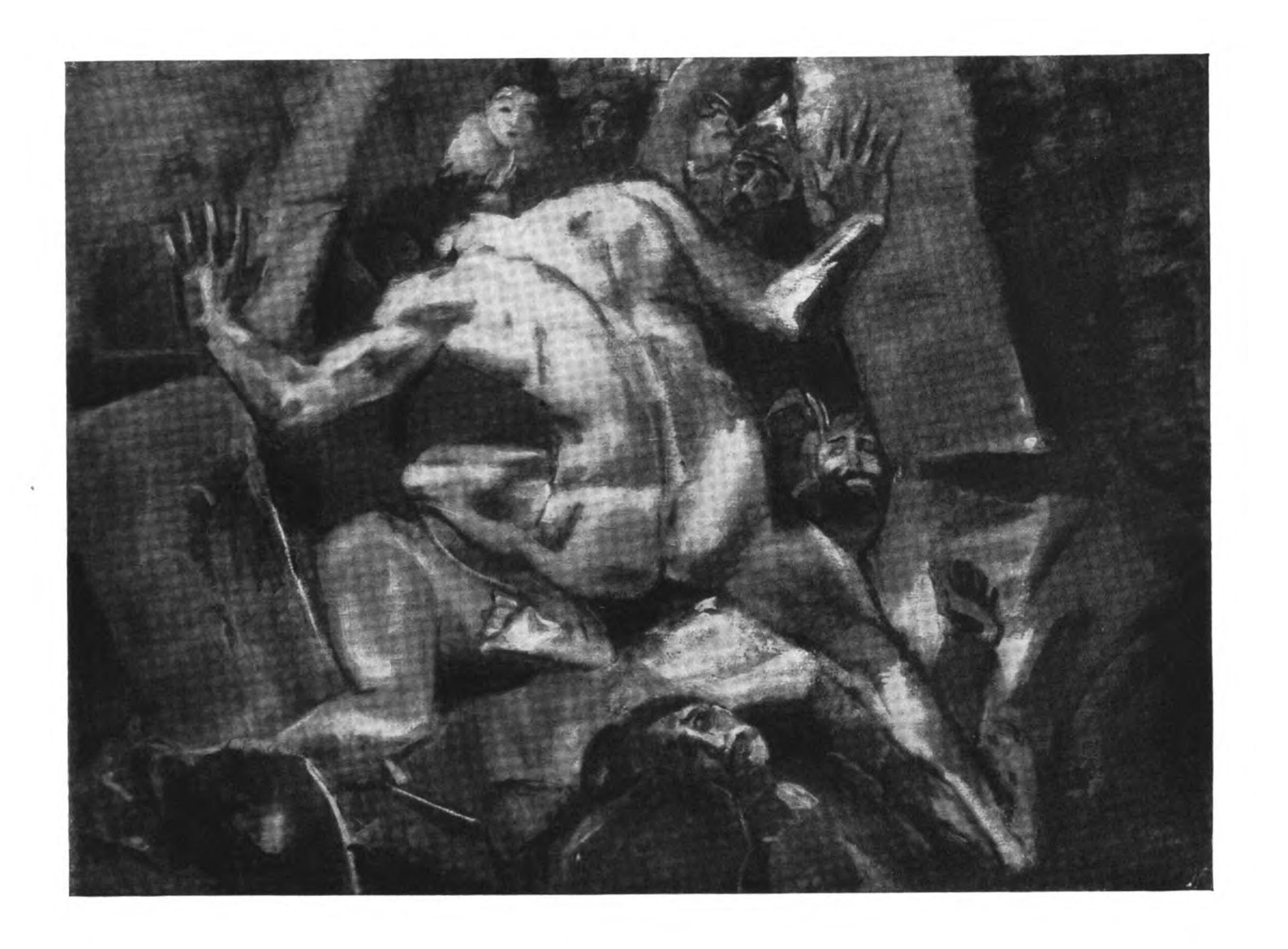
Ernst H. Gräser. Heilung.



Ernst H. Gräser.
Christus und die Samariterin.



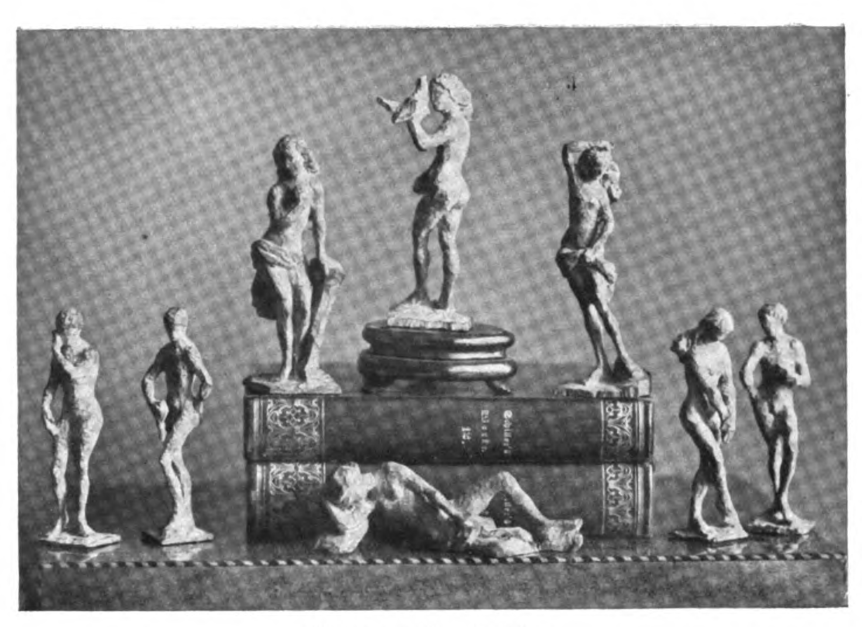
Ernst H. Gräser.
Josefs Traum.



Ernst H. Gräser.
Simson.



Ernst H. Gräser.
Val Barona.



Gruppe von Einzelfigürchen.

Wilhelm Gerstel.

Zu Lörrach in Baden steht schon seit geraumer Zeit eines der wenigen modernen Denkmäler in Deutschland, die schlicht und schön sind, statt zu prahlen. Es gilt dem größten Volksdichter der Deutschen Johann Peter Hebel, und sein Schöpfer ist der Bildhauer Wilhelm Gerstel, der damals noch im Schatten der Karlsruher Akademie stand. Das Denkmal hat seine bescheidene Würdigung erfahren, der Künstler hat treu an dem seinen weiter gewerkelt, bis der große Krieg kam und auch ihn in den Strudel hineinriß. Er war bis dahin, was man eine Hoffnung nennt, einigen wohlbekannt und von ihnen bewundert, von der Menge, weil noch kein Ruhm an ihm klebte, nicht gesehen. Künstlerisch gehörte er mit Albiker und Haller in eine Reihe, also zu jenen Bildhauern, denen das Problem der plastischen Form, solange unter griechischem und gar naturalistischem Gipsgefühl begraben, wieder lebendig wurde.

Wilhelm Gerstel widerfuhr das Schicksal, schon im Oktober 1914 an der Yser gefangen zu werden und also fünf Jahre lang das bittere Los der Gefangenschaft zu ertragen. Hunderttausende haben dieses Opfer dem Vaterland bringen müssen, und für jeden wird es seine besonderen Dornen gehabt haben. Für einen Künstler war es Vernichtung, weil für ihn nicht schaffen zu können der Tod ist. Dem Bildhauer Wilhelm Gerstel hat ein altes Taschenmesser eine Art Lebensrettung gebracht: indem er damit heimlich Figürchen schnitzen konnte, klein genug, sie in der Hand oder der Tasche verschwinden zu lassen, und insgesamt nicht zu schwer, sie mit der sonstigen Habe kilometerweise auf dem Rücken zu tragen. Als er nach mehr denn fünf Jahren damit heimkam, hat man die kleinen Figürchen ausgestellt und bewundert; auch hat man ihren Schöpfer zum Professor an der Kunstakademie zu Karlsruhe gemacht. Er ist der Bewunderung wie der Professur bald wieder entgangen; und als ich ihn bat, mir einige Notizen darüber zu geben, wie diese Dinge entstanden, hat er mir den nachstehenden Brief geschrieben, den ich persönlich zu den deutschen Nationalheiligtümern rechne.

Nur auf meine dringende Bitte hat Wilhelm Gerstel erlaubt, daß ich den Brief abdrucken darf. Ich will mit dem Abdruck weder ein interessantes Dokument noch eine Erläuterung geben; es scheint mir, daß er mit den Figürchen eine Einheit ist, und diese Einheit bedeutet nicht mehr und nicht weniger als ein Stück Wiederaufrichtung, von der wir so viel reden hören und so wenig sehen. Auch in den fünf Jahren hat der Kunstbetrieb nicht aufgehört, und nachher ist er zu einer Höhe aufgeschwollen, die unsern Kunsthandel der Schwerindustrie fast ebenbürtig macht. Dieser Brief und diese Figürchen können ihm kaum wert sein, Aufhebens davon zu machen; aber es ist etwas darin, dessen wir dringend bedürftig sind: ein deutsches Herz und deutsche Treue, d. h. deutsche Wesenheit. Wenig ist uns geblieben, an das wir glauben können, diese Leistung Wilhelm Gerstels kommt aus der Brunnentiefe deutscher Gläubigkeit. So war das Kirchenlied nach dem Dreißigjährigen Krieg, aus dem Johann Sebastian Bach aufstehen konnte, zwar nur ein Kantor; und keiner der großmächtigen Fürsten mit den vergoldeten Denkmälern ahnte, was für ein Wunder



Lesender sitzend. Susanna. Gruppe von Weibern. Massierer.

uns damals geschah. Nichts, gar nichts von all dem, was wir heute von deutscher Zukunft zu träumen wagen, kann sich erfüllen, wenn wir den Lebensgrund dieses Briefes und dieser Holzfigürchen nicht wieder gewinnen. Unser Herz sollte sie in den kostbarsten Schrein legen, den es gibt, den der Demut, Liebe und Treue.

In einem anderen Brief schrieb mir Wilhelm Gerstel, daß er auf zwei Dinge stolzer sei als auf andere: zum ersten, daß er in den fünf Jahren der Gefangenschaft keine Karte angerührt, zum andern, daß er nie einen Torso modelliert habe! Das Wort ist mir mehr als ein schönes Gedicht, mehr als ein Dutzend kluger Bücher: es ist etwas darin von Volker und Hagen, da sie vor dem brennenden Saal im Hunnenland saßen. Mir scheint, es ist ein Kennzeichen, unter den Deutschen von heute die von morgen zu erfahren. W. Schäfer.

Sehr geehrter Herr Schäfer!

Meinem kürzlich gegebenen Versprechen gemäß will ich mich auf den folgenden Seiten bemühen, Ihnen ein ungefähres Bild von der Entstehung meiner kleinen Arbeiten zu geben. Ich fürchte, indem ich mich mit dem Versuch befasse, daß der zeitliche Abstand, den ich zu diesem Lebensabschnitt habe, noch nicht groß genug ist, um die wünschenswerte Form zu finden. Immerhin hoffe ich, daß es mir gelingen wird, Ihnen eine Vorstellung zu geben, die Ihnen genügt, um die erforderliche Einführung zu den Bildern zu schreiben.

Als Teilnehmer an den Kämpfen an der Yser geriet ich schon Ende Oktober 1914 in französische Gefangenschaft und wurde zunächst nach dem Zeltlager Belle-Ile-en-mer gebracht.

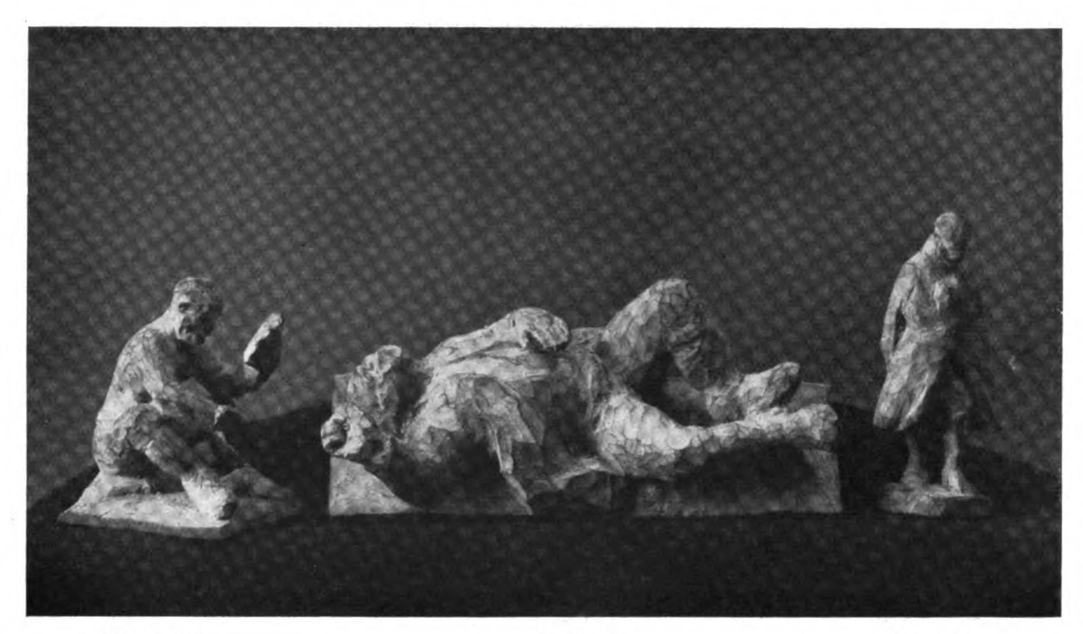
Den unerhört neuen abwechslungsreichen Eindrücken, dem unruhvollen Leben im Kampfgebiet waren die nicht minder tiefgehenden Erlebnisse in den ersten Tagen der Gefangenschaft gefolgt. Während dieser, allerdings auch kurzen Zeit war von mir die Aufgabe meiner beruflichen Tätigkeit kaum als Verlust empfunden worden; sie war so ganz ausgefüllt von erstaunlichen Begebnissen.

Mit der Ankunft im Gefangenenlager trat nun für mich an die Stelle reger Beteiligung an ständig wechselnden Ereignissen ganz plötzlich ein völliges Ausgeschaltetsein, die Unmöglichkeit jeder tätigen Mitwirkung am Gang des allgemeinen Geschehens, völlige Loslösung aus Verhältnissen, die einen zuletzt vollständig in Anspruch genommen hatten.

An Stelle des farbigen unregelmäßigen Lebens trat plötzlich ein trostlos eintöniges Dasein unter so elenden, unwürdigen Bedingungen, wie es mir früher selbst für Tage zu ertragen undenkbar erschienen wäre und jetzt voraussichtlich noch wochen- und monatelang ertragen werden mußte.

Kein Wunder, daß sich beim längeren Verharren in diesen Verhältnissen, beim Vergleich mit dem tätig schönen, wohlangewandten früheren Leben das Gefühl einer völligen Zwecklosigkeit und Nutzlosigkeit der jetzigen Existenz grausam fühlbar machte und daß besonders das Bewußtsein des unersetzlichen Zeitverlustes sich drückend auf einen legte.

In dieser elenden, schrecklichen ersten Zeit traf mich nun unerwartet einer der größten Glücksfälle in meinem bisherigen Leben: ich gelangte in den Besitz eines alten klapprigen Taschenmessers. Aber es hatte eine Stahlklinge, und wenn man es recht lange auf einem Steine



Kartenspieler. Sterbender. Verwundeter.

schliff, konnte man Holz damit schneiden. Bei angestrengtem Suchen fand ich nun ab und zu ein Stückchen Holz und nun die Möglichkeit, in einem Zeltwinkel hockend, beim Schnitzen meiner kleinen Figürchen mich für Stunden und Tage dem Bewußtsein meiner äußeren Lage zu entziehen.

Das Material, das mir zur Verfügung stand, und die Notwendigkeit, mein Werk durch Verbergen in der Hand oder Hosentasche der allgemeinen Neugier zu entziehen, bedingten den Maßstab. Der erste trostlose Winter, größtenteils hockend oder liegend auf dem Erdboden im dunkeln Zelt verbracht, ging auf diese Weise vorüber.

Der dort so wundervolle Sommer brachte die Möglichkeit, die Tage außerhalb des Zeltes zu verbringen. Die ganzen primitiven Lebensverhältnisse hatten für den Bildhauer in mir doch auch ihre gute Seite, sie brachten viele neuartigen Eindrücke und gaben dem Auge die Möglichkeit, ungewohnte Bilder der Vorstellung zuzuführen. Aus Mangel an anderen Einrichtungen spielte sich das ganze Dasein auf dem Erdboden ab. Schlafen, essen, nähen, laufen, lesen, kartenspielen, schreiben, alles wurde liegend, kauernd, hockend, kniend ausgeführt. Ein kleiner Erdhaufen im Lager, auf dem sich stets viele Dutzende von Gefangenen im Sonnenschein liegend, schlafend, lesend, spielend den Bodenverhältnissen anschmiegten, war für mich ein paar Wochen ein unerschöpfliches Studienfeld für meine Beobachtungen, und ich zeichnete unermüdlich.

Der Sommer brachte uns auch (nicht aus Wohlwollen, sondern wegen Wassermangels) täglich die Gelegenheit, ins Meer zu gehen. Die unbeschreibliche Schönheit des Anblicks von Hunderten von badenden Männern in einer der zerklüfteten Felsbuchten der Küste von Belle-Ile ließ einen in glücklichen Augenblicken die Gefangenschaft vergessen, so sehr, daß ich mich einst beim Zeichnen eines solchen Bildes vom aufsichtführenden Offizier überraschen ließ und dafür den Prison der dortigen schönen Zitadelle bezog.

Die meisten meiner Arbeiten entstanden in der ersten Zeit. Nachher kamen häufige Lagerwechsel. Bei der Notwendigkeit, Hab und Gut in jedem Augenblick oft viele Kilometer weit auf dem Buckel zu schleppen, erfüllte mich das Anwachsen meiner Kollektion mit Besorgnis und wirkte lähmend auf meine Tätigkeit.

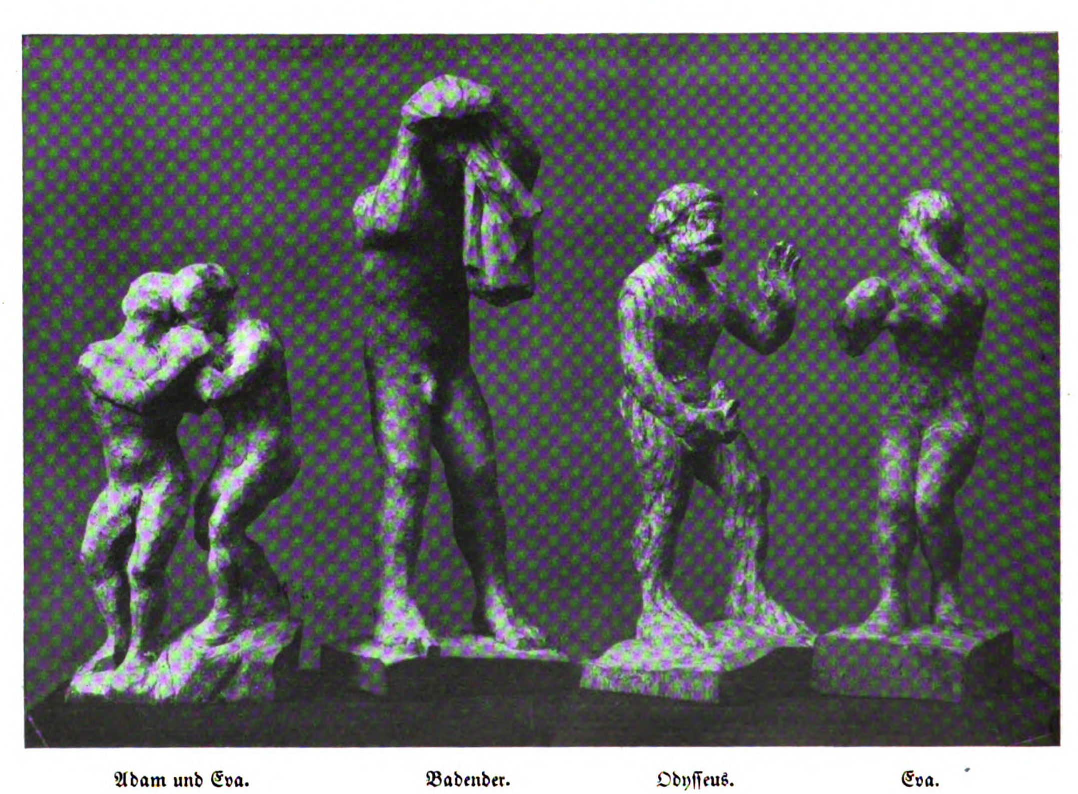
Als Steinbruch-, Hafen-, Erdarbeiter, in Schneider- und Schusterwerkstätten und bei ähnlichen mir naheliegenden Beschäftigungen vergaß ich dann wohl auch meinen früheren Beruf fast vollständig.

Und nach den ersten paar Jahren, die ich in dieser Weise verbracht hatte, gab es dann auch einmal eine Zeit für mich, in der ich ernsthaft mit meinen Nerven zusammengeklappt war und ich schier verzweifelte, so weiterleben zu können. Ganz mühsam mußte ich mich von einer Anzahl überkommener Anschauungen, wie von der Menschenwürde, vom Zeitbegriff z. B., deren Anwendung in meiner Lage nutzlos und gefährlich war, freimachen. Während der folgenden Jahre habe ich mich dann mit Inbrunst bemüht, mich an ein der Gesundheit zuträglicheres, stumpfsinniges, gedankenloses Vegetieren zu gewöhnen. Rückfälle traten immer wieder ein und dann entstanden manche Zeichnungen, viel müde, typische Gefangenenarbeiten.

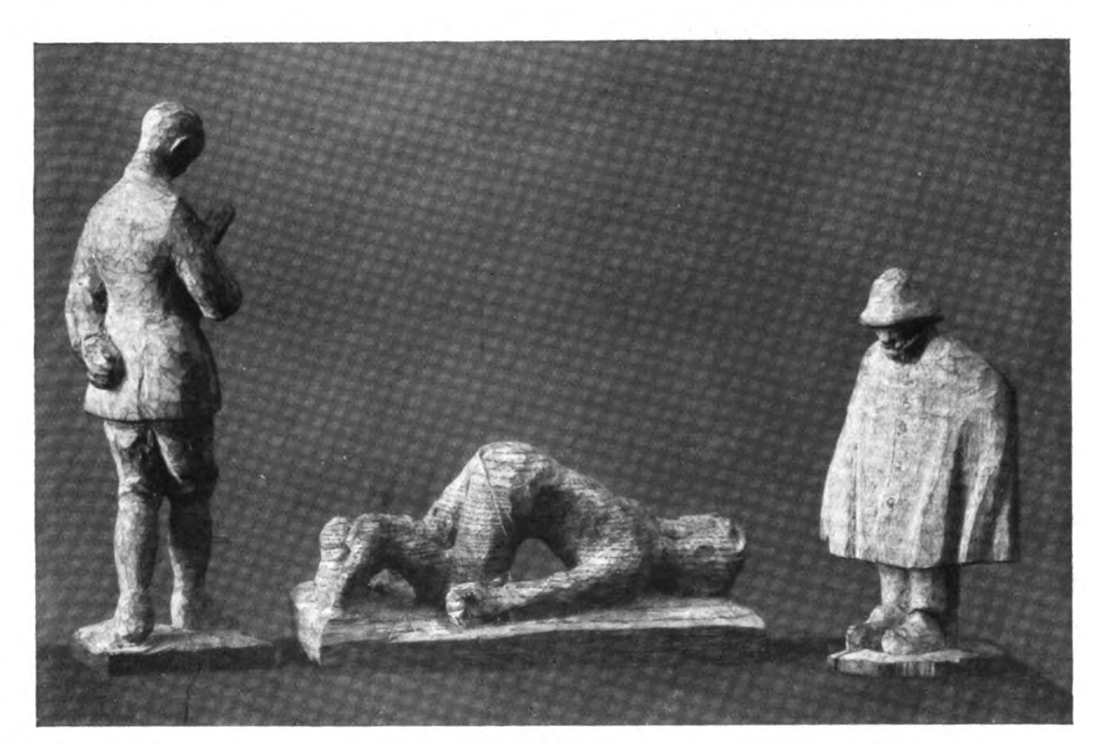
Ganz schlimm wurde es wieder nach dem Waffenstillstand. Man glaubte wieder zum Zeitbegriff zurückkehren zu dürfen, rechnete mit Möglichkeiten, sogar Wahrscheinlichkeiten in bezug auf ein Ende der Strafe. Nach-



Schreibender. Lesender gehend. Klagende Frau. Essender.



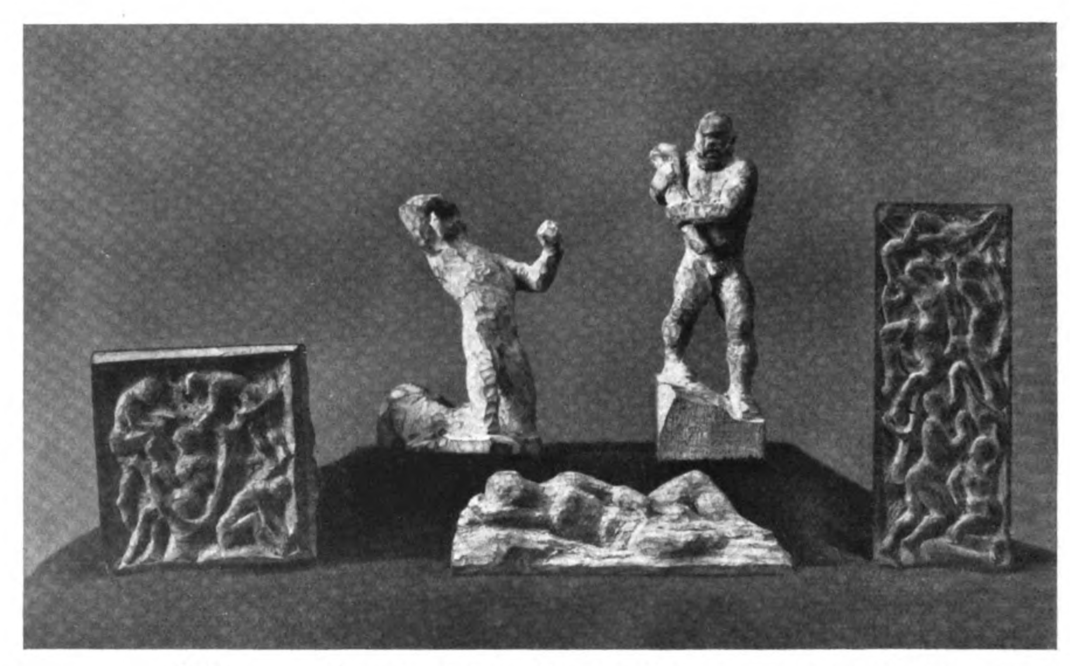
Adam und Eva. Badender. Odysseus. Eva.



Lesender. Gefallener. Fischer.



Laufendes Kind. Susanna. Wasserträgerin. Schwebende.



Relief. Verwundeter (kniend). Liegendes weibl. Figürchen. Herkules. Relief (doppelt).

dem ich die letzte Zeit in Nichtarbeiter-Lagern verbracht hatte, brachten mich meine langjährigen Gastfreunde nunmehr in das zerstörte Gebiet, um Aufräumungsarbeiten auszuführen. Und dort habe ich dann neben der praktischen Arbeit plötzlich wieder Lust zu einer ganzen Reihe kleiner Schnitzereien gefunden, trotz der unglaublichen Qualen, die einem gerade in diesem letzten Jahr die ewigen schrecklichen Enttäuschungen über die immer wieder verzögerte Heimkehr bereiteten.

25. Dez. 1921.

Wenn nun die kleinen Arbeiten ohne die besonderen äußeren Voraussetzungen wohl nie entstanden wären, so war ich doch bis zu einem gewissen Grade für eine derartige Betätigung vorbereitet.

Nie habe ich den Drang in mir verspürt, Bildwerke kolossalen Maßstabes zu schaffen und dadurch als Monumentalplastiker in der heutigen Bedeutung des Worts zu gelten.

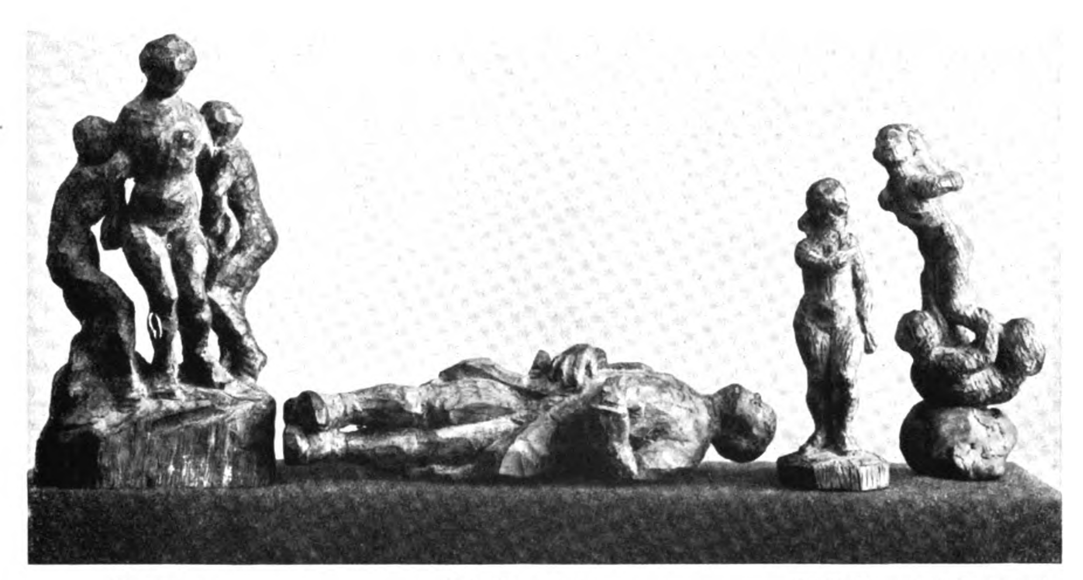
Für mich bezeichnet der Begriff monumental einen Höchstgehalt an innerer Größe bei einem Kunstwerk, und deshalb ist nach meiner Auffassung diese höchste Qualitätsbezeichnung in keiner Weise an den äußeren Maßstab gebunden. Ich meine, das Ringen um Monumentalität in diesem Sinne, um Größe der Form und Anschauung kann sich in jedem Maßstab, in jeder Art der künstlerischen Betätigung zeigen, und die Aussicht auf Gelingen ist unabhängig von der äußeren Aufgabe und dem durch die jeweiligen besonderen Anforderungen zu bestimmenden Maßstab.

Ob Illustration oder Wandbild, Medaille oder Kolossaldenkmal: die Gelegenheit, sich groß, monumental zu zeigen, ist für den Künstler immer da. Ein Versagen wird natürlich bei Werken großen Maßstabs von dem kritischen Betrachter, der sich nicht vom Format an sich imponieren läßt, peinlicher empfunden werden als bei solchen von bescheidener äußerer Erscheinung.

Man hatte Schmähungen und Beschimpfungen über sich ergehen zu lassen. Ich kann sagen, alles ist an mir abgeglitten. Als aber gelegentlich einer Krankenuntersuchung ein Gefangener über „kolossale“ Schmerzen klagte und ein Schweizer Arzt sich mit den Franzosen hämisch darüber lustig machte, daß bei den Deutschen eben alles „kolossal“ sein müsse, hat mich das recht schmerzhaft berührt. — Heute denke ich so: wenn es Leute gäbe, die so ein kleines Figürchen von mir so gerne hätten, daß sie es in der Hosentasche mit sich schleppten, würde es mir mehr Freude machen, als wenn ich ohne größere innere Anteilnahme ein Riesendenkmal vor dem Bahnhof einer großen Stadt ausgeführt hätte. Und wenn ein junger Mann statt der üblichen Aktphotographien lieber eine kleine Radierung von mir in der Brieftasche stecken hätte, würde ich das als einen vollen Erfolg betrachten.

Als Schlußbetrachtung müßte ich nun noch so eine Art Bilanz ziehen, Gewinn und Verlust dieser fünf Jahre, drei Monate und drei Tage abwägen.

Aber jetzt, nachdem ich wieder in den Erlebnissen herumgewühlt habe, empfinde ich deutlich, daß der zeitliche Abstand immer noch nicht groß genug ist. Nur eine wesentliche Erfahrung, deren Wert für mich feststeht und die mich zunächst am meisten betroffen gemacht hat, möchte ich noch kurz festhalten. Es ist die Erkenntnis von



Drei Frauen. Toter Trompeter. Kl. Weib. Fantasie (Hexen).

der Stellung des bildenden Künstlers innerhalb des Volksganzen und die von der verblüffenden Bedürfnislosigkeit der großen Allgemeinheit in Dingen der bildenden Kunst. Kein noch so sehr ins „Kolossale" gesteigerter Kunstbetrieb, wie ich ihn zu Hause wieder vorfand, wird mich, leider, je wieder von der schmerzlichen Überzeugung abbringen, daß im wesentlichen alle möglichen anderen Motive als das innere Bedürfnis der Menge der heutigen Betriebsamkeit zugrunde liegen. Ob der herkömmliche Bildungsschwindel, der verlangt, daß Bilder an den Wänden hängen, Kunstbücher gekauft und Kunstzeitschriften gehalten werden, oder ob die Spekulation, die sich heute so intensiv auch der Kunstwerke als dauernder Wert bemächtigt, überwiegen, kann ich nicht beurteilen. Es ist auch nicht wesentlich.

Jedenfalls habe ich in dem jahrelangen, engen, ach allzu engen Zusammenleben mit vielen Tausenden Volksgenossen aus allen Bildungsschichten, in einer Lage, die wie keine andere die Seelen entblößte, die traurige Gewißheit gewonnen, daß auf viele, viele Tausende Teilnahmloser ab und zu einer kommt, dem bildende Kunst ein wesentliches Bedürfnis bedeutet.

Viele und vielerlei Wünsche hörte ich in der Qual des ewigen Einerlei und der Beschränkung auf die primitivste Lebenshaltung aussprechen. Aber — außer vielleicht Kollegen — hat nie jemand sich gewünscht, wieder einmal ein Bild zu sehen oder ein Museum zu besuchen.

Die ganz spärlichen Kunstbücher in den Lagerbibliotheken blieben so gut wie unberührt und die verschiedensten Kunstepochen-Richtungen und Künstlerpersönlichkeiten hatten sich gleichmäßig derselben Teilnahmlosigkeit zu erfreuen. Man hat wohl geglaubt und glaubt noch, daß bei der sogenannten Kunstpflege das Kunstverständnis gefördert werden müsse, und ist sich nie klar geworden, daß Verständnis für eine Sache, nach der kein Bedürfnis herrscht, nicht wohl erweckt werden kann.

Immerhin, man nimmt den ganzen lauten Kunstbetrieb nicht mehr allzu ernsthaft, wenn man erkannt hat, daß das ganze wichtige Getue im Verhältnis zu den Gesamtinteressen des Volksganzen sich verhält wie ein schillernder Ölfleck auf der Meeresoberfläche zur Weite und Tiefe des Ozeans.

Aber wir haben unter diesen Verhältnissen froh zu sein, daß irgendwelche, an sich vielleicht wenig edele Motive und Beweggründe doch eine Situation schaffen, die inzwischen dem Künstler die Ausübung seiner Tätigkeit überhaupt noch gestattet.

Und klagen wir auch nicht über die sogenannte Verständnislosigkeit des Publikums — leben wir doch zum andern Teil von dieser.

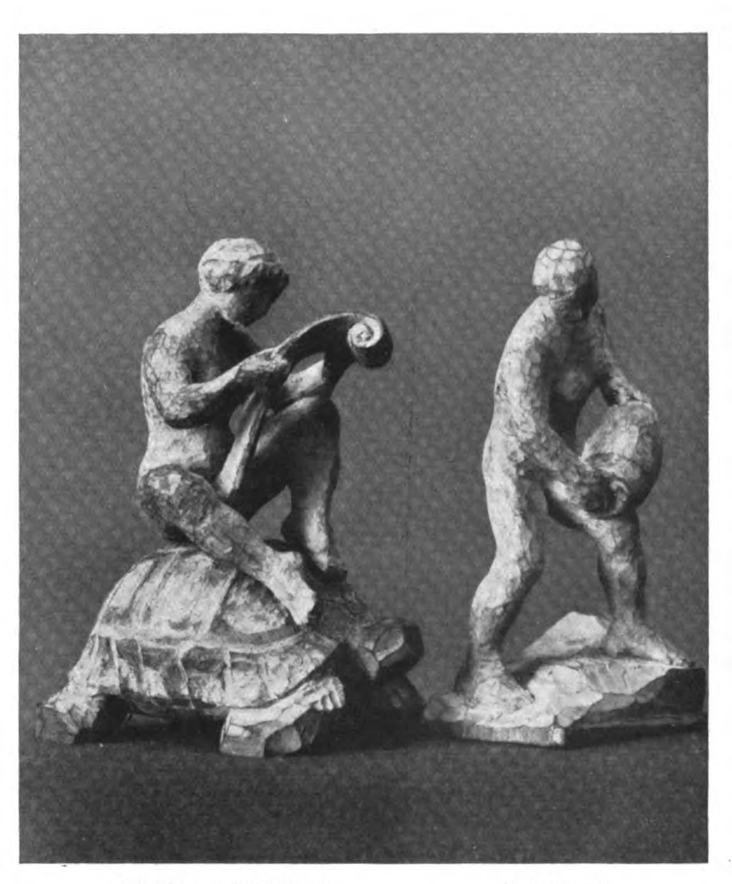
* * *

Sehr verehrter Herr Schäfer, es hat lange gedauert, bis ich mein Versprechen einlöste. Es wird mir recht schwer, mich jetzt ernsthaft mit dieser Epoche zu beschäftigen, meine ganze äußerliche Ruhe geht darüber für einige Zeit verloren, und einen richtigen innerlichen Halt habe ich überhaupt noch nicht wiedergefunden. Ich vermag auch nicht, meine Aufzeichnungen nochmals durchzulesen, weil ich zweifle, daß Sie den Brief sonst je erhielten.

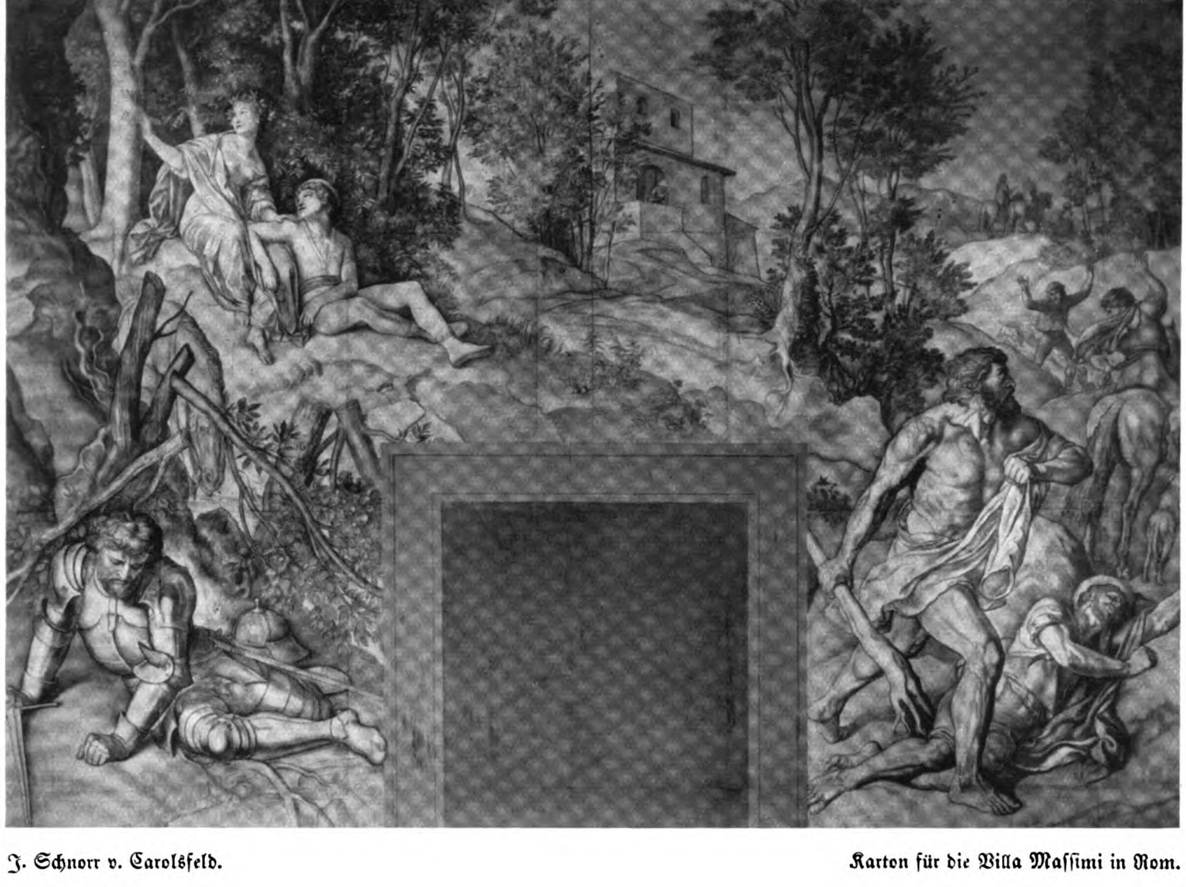
Ich bitte Sie nur um äußerst sparsame Verwendung der darin enthaltenen, wohl allzu subjektiven Meinungen und Bekenntnisse — es lag mir nur daran, Ihnen eine ungefähre Vorstellung der Verhältnisse und meiner Gemütsverfassung zu geben, um Ihnen die kurze erforderliche Notiz zu ermöglichen. Wenn Sie, durch die ewige Verzögerung verstimmt, auf die Publikation der Bilder keinen sonderlichen Wert mehr legen sollten, so bin ich persönlich keineswegs darauf verpicht und könnte dies verstehen. Ich verreise heute noch für einige Tage und wollte jedenfalls das bedrückende Gefühl des unerfüllten Versprechens noch von mir tun. Vielleicht haben Sie, sehr verehrter Herr Schäfer, noch die Freundlichkeit, mir den Empfang des Briefes kurz zu bestätigen, damit ich das neue Jahr erleichtert beginnen kann.

Ihr ergebener
W. Gerstel.

7. Dez. 1921.



Weibchen auf Schildkröte. Wasserträgerin.



J. Schnorr v. Carolsfeld. Karton für die Villa Massimi in Rom.

Die Kunst der Nazarener in der Badischen Kunsthalle zu Karlsruhe*).

Nachdem sich die Kunst der Nazarener in Rom durchgesetzt hatte, von da aus Deutschland eroberte, erst in Düsseldorf, dann in München das Lager bezogen hatte, war ihr Ansehen allenthalben entschieden. Auch nachdem die neuen Düsseldorfer (eine Berliner Kolonie) und die Belgier seit Beginn der vierziger Jahre ihren Siegeszug angetreten hatten — Dresden und Frankfurt, Karlsruhe und Berlin wurden gewonnen —, waren doch immer noch Cornelius, Overbeck, Schnorr, Veit, Namen von Glanz und Macht, die nur ein Kaulbach zu verhöhnen wagte. Diese Generation der Neudeutschen, die sich in Deutschland, in der Schweiz, in England und Frankreich Gefolgschaft gesichert hatte, bewegte das 19. Jahrhundert bis zum Krieg mit Frankreich und erwies damit Kraft und Wert bis in unsere Tage. Die Verwechslung der Romantiker und Nazarener hat die Ziele dieser verschiedenen Stammgruppen immer wieder verkennen lassen und so den Begriff „Nazarener" mehr getrübt als geklärt. Der nationalen und religiösen Idee verpflichtet, suchten die norddeutschen Romantiker in einer neuen symbolisch-romantischen Malerei ein neues Reich und waren also der Renaissance wie der Antike abgeneigt, während die Nazarener, der Gemeinschaftskunst der christlich-mittelalterlichen Kirche sehnsüchtig zugetan, eine Gesamtkunst erstrebten, der die monumentale Freskomalerei nach italienischen Mustern wesentlich war. Overbeck, der Lübecker, war der Führer der Sezessionisten in das gelobte Land Italien; Cornelius, der Rheinfranke, war „der Hauptmann der römischen Schar", die von Rom aus die Freiheitskriege der Kunst

*) Anlaß zu einer besonderen Würdigung der Kunst der Nazarener an dieser Stelle geben Erörterungen, die sich an die Neuordnung und Neugestaltung der Badischen Kunsthalle anschlossen. Ihrem Leiter, Direktor Storck — der schon seit Jahren der Nazarenerkunst erhöhte Aufmerksamkeit widmete und mit gutem Erfolg Werke von bekannten und unbekannten Meistern aufspürte, die für die Erkenntnis ihrer künstlerischen Bedeutung von besonderem Wert sind —, waren öffentliche Angriffe nicht erspart geblieben. Wir betonen den Wert dieser glücklichen Erwerbungen und verdanken ihm das Material für die erstmalige Veröffentlichung einer Reihe dieser Bilder.



M. Ellenrieder. Selbstbildnis.

geschlagen hatte und die verlorene Einheit wiedersuchte. Gerade im Ausland, gerade in Rom erwuchs diese christlich-nationale Kunst, die vom König Ludwig nach München berufen eine ganze Generation bildete und schließlich aus Bayern vertrieben in Dresden und Berlin erlosch.

Nichts spiegelt besser die Bewertung und Wirkung einer Kunstepoche als die Akten einer Galerie, die wie die Badische Kunsthalle zu Karlsruhe damals von Künstlern geleitet wurde. Der Verkehr, welcher mit den Künstlern allenthalben gepflegt wurde, Verträge, Briefe, Gutachten belehren aufs beste darüber, welches Ansehen die Nazarener bis in die achtziger Jahre genossen. Die kunstfreundlichen Großherzöge unterstützten dies Interesse, und so konnten denn auch bei beschränkten Mitteln wertvolle Erwerbungen gemacht werden. Vor allem waren es die Kartons zu den damals berühmten Wandgemälden, die wegen ihrer Kraft und Linienstrenge besondere Hochschätzung fanden und deshalb gern erworben wurden. Leider wurden sie — anderwärts bis heute — bald vernachlässigt und vergessen, so daß man sich heute noch Depots und Kammern öffnen lassen muß, um diese großen Inkunabeln neudeutscher Kunst zu sehen. Doch dürfte in einigen Jahren die „Kartongalerie" wieder ein selbstverständlicher Bestand der großen Galerien sein! — So konnte in Karlsruhe eine Kartonsammlung zusammenkommen, die von Overbeck den Karton zu der Grablegung in der Lübecker Marienkirche, von Schnorr die herrlichen Kartons für die Villa Massimi, für die Münchener Nibelungensäle, für den Wormser Dom, von Veit die Kartons für das Staedel-Institut, von Schwind den Karton für den Kinderzug der Münchener Residenz, von Steinle die Engelkartons für den Kölner Domchor, Kartons von Kaulbach, Hermann, Heß, Götzenberger u. a. umfaßt. Dazu kamen wichtige Bilderwerbungen. Von Overbeck kaufte der Großherzog 1848 für 2500 fl. die köstliche „Erweckung des Lazarus"[1]) von 1822, zu der später noch große Sepiazeichnungen und eine Malerei auf Ton („Das Joch Christi") erworben wurden. Bei Steinle — von dem man schon das Bild „Lukas die Madonna malend" (1842)[2]) gekauft hatte — wurde 1848 eine riesige „Heimsuchung" bestellt, die 1849 für 3000 fl. abgeliefert wurde. Von Schlesinger erwarb man 1856 für 20 Frs.dor eine vortreffliche Kopie nach Raffaels Madonna Colonna. Von Schwind, der ebenfalls dem Münchener Corneliuskreis angehört hatte, erwarb Großherzog Leopold 1842 „Ritter Kurts Brautfahrt", jenes köstliche, „altdeutsche" Bild[3]), das der König von Württemberg schnellfertig zurückgewiesen hatte. Kurzum, man wußte hier die Bedeutung dieser neudeutschen Kunst zu würdigen und unterstützte auch die badischen Künstler, die zu dieser Richtung gehörten. Vor allem die Hofmalerin Marie Ellenrieder, Sophie Reinhard, Jakob Götzenberger, Albert Graefle, die Corneliusschüler, die Brüder Reich, die dem Frankfurter Kreis nahestanden, Hofmaler Grund u. a. wurden vom Hofe und von der Kunsthalle gefördert. So hatte sich schließlich in der Kunsthalle eine Abteilung Nazarenerkunst gebildet, deren Tradition der neubewährte Leiter Dr. W. F. Storck organisch fortsetzte und bereicherte. Ihm ist es zu danken, daß noch rechtzeitig mit geringen Mitteln aus verstecktem Privatbesitz unbekannte Kunstwerke ersten Ranges erworben wurden, die nun in den neuen Nazarenerkabinetten, auf feierlichem Schwarz und Dunkelblau, mit der grüngestrichenen Kartongalerie ein lebendiges Ganzes ausmachen. Mit dem neuerwachenden Verständnis und Gefühl für die Bedeutung der neudeutschen Kunst werden nun wohl auch andere Museen — das Frankfurter Staedel hat in seinem Neubau zwei vortreffliche Nazarenerkabinette geschaffen — dieser Kunst einen entsprechenden Platz schaffen. Es ist deshalb Ehrenpflicht und Sache der Wissenschaft, diese neuen Erwerbungen der Badischen Kunsthalle weiteren Kreisen bekanntzumachen und auf diese Schätze wie auf ihre verkannten Meister gebührend hinzuweisen.

Von dem Führer der deutsch-römischen Nazarener, von Friedrich Overbeck, wurde ein großes Bild, eine „Heimsuchung", erworben, das den reifen Stil des Meisters zeigt. Das Gegenstück zu diesem Bilde, von Schnorr gemalt, das ebenfalls aus Stift Neuburg stammt, wurde für Düsseldorf von Direktor Koetschau erworben,

[1]) Lithographie von J. Velten, Karlsruhe. Bruckmann, Pigmentdruck, 509.
[2]) Bruckmann, Pigmentdruck 893.
[3]) Bruckmann, Pigmentdruck 521.



Antonio Becker. Der Zug über das Gebirge.



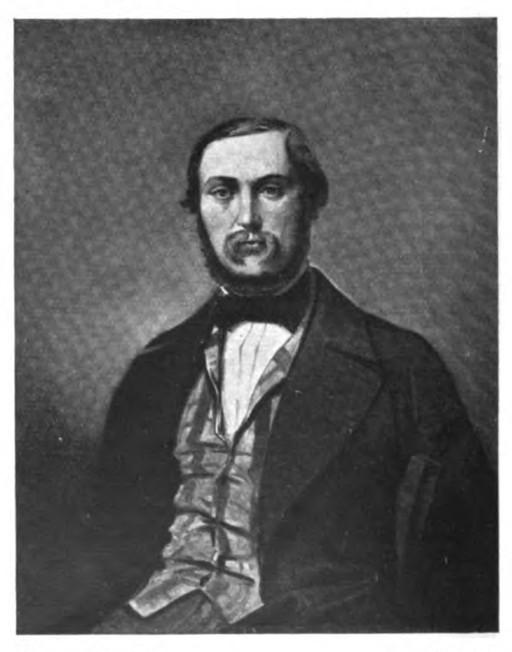
M. von Schwind. Herrenbildnis.

der ebenfalls als ein Pionier der Nazarener- und Romantikerkunst wertvolle Neuerwerbungen machen konnte. Auf dem Treppenvorplatz einer hellbraunen Steinarchitektur begegnen sich die beiden Frauen, indes von links zwei Frauen heraufsteigen und rechts der Mann der Elisabeth aus einem Arkadenfenster schaut. Eine zarte stille Landschaft grünt unter blauem Himmel über die Steinbrüstung herein. Die Malerei — 1838 datiert —, warm und leuchtend, hat den ganzen Reiz einer gepflegten Lasurmalerei, in der dunkle Lokalfarben, stahlblau und moosgrün, neben lichten gebrochenen Farben stehen. Architektur und Typen verraten den Geist der umbrischen Frührenaissance, fest und klar in der Form, plastisch betont, dem Wesentlichen, dem Innigen verpflichtet. Die Größe dieses religiösen Meisters wird hier offenbar. Einer seiner begabtesten Schüler aus dem römischen Kreise war der Wiener Edward Jakob v. Steinle, der sich 1839 in Frankfurt a. M. niedergelassen hatte. Als einer der vielseitigsten Nazarener umfaßte er wie Schwind alle Arten der Malerei, die für Cornelius eine einzige Gesamtkunst war. Steinle war in der Kunsthalle nur durch zwei religiöse Bilder vertreten: durch das kleine Bild „S. Lukas die Madonna malend"[4]) und durch das große Bild „Mariä Heimsuchung", das er 1849 auf Bestellung der Kunsthalle vollendet hatte[5]). Das neuerworbene Ölbild „Amor" ist im Jahre 1849 entstanden[6]). Die Studie dazu hat Steinle oft seinen Schülern als Malvorlage vorgesetzt. Wenige seiner Bilder haben solche malerische Qualität wie dies, in dem warmen Braun und Blau, aus dem der schimmernde Amor mit orangefarbigem Band hervorleuchtet. Steinle gehörte zu dem engeren Nazarenerkreise, der in Frankfurt durch Philipp Veit am würdigsten vertreten war. Veit, der durch seine Mutter dem Schlegelschen Kreise entstammte, gehörte mit seinem Bruder dem römischen Nazarenerkreise an, bis er 1829 als Direktor des Staedelschen Kunstinstituts nach Frankfurt berufen wurde; erst der siegreich vordringende Naturalismus der Düsseldorfer und Belgier zwang ihn aus seiner Stellung in die Sezession des Deutschen Hauses, zu der auch sein großer Schüler Alfred Rethel gehörte. Der ältere Sohn der Dorothea Schlegel-Veit, der fast unbekannte Johannes Veit, der — ebenfalls Konvertit — in Dresden vorgebildet, 1811 nach Rom kam[7]), wo er 1854 verstarb, war als Maler bedeutender, als man gemeinhin glaubt. Das bezeugt ein frühes Gruppenbild der Familie Pulini, das aus rheinischem Privatbesitz erworben werden konnte. Zartfarbig, kühl, miniaturartig fein gemalt, atmet es ganz jenen reinen, frommen Geist, der die Zeit der Freiheitskriege durchglühte. Vor dunklem Graugrün baut sich die Gruppe der Eltern und dreier Kinder zu einem artigen Idyll. Die schlichte Kleidung jener Zeit betont die herbe Formgebung — „denn was innen, das ist außen" —

[4]) Karton im Staedel. Vgl. Lukas, die Madonna malend. Basel, lav. Kohlezeichnung 1851. Karton für das Bild der Königin Viktoria von England. South-Kensington-Museum. Der Kopf des Lukas ist das Porträt des Kupferstechers E. Kappes. Vgl. sein Bildnis im Staedel von 1852. Das Bild der Badischen Kunsthalle ist von 1842. Vgl. Edward von Steinle, des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen, hrsg. von Alphons M. v. Steinle. Kempten 1910. Tafel 118. — [5]) Steinle, Gesamtwerk. 1910. Tafel 114.

[6]) Steinle, Gesamtwerk. 1910. Tafel 311. Diese Qualität veranlaßte auch die Leiter der Berliner Jahrhundertausstellung, schon damals das Bild der Ausstellung einzufügen. Vgl. Die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung. Berlin 1906. Katalog der Gemälde. 1723 a. S. 535.

[7]) Johannes Veit mit F. Overbeck, gemalt von Ph. Veit. Städtische Galerie, Mainz.



M. von Schwind. Herrenbildnis.

Johannes Veit. Familie Pulini.



J. Settegast. Herrenbildnis.

dieser edeln Menschen. Lichtes Rosa, Grün und Weiß der Mutter, Meergrün und Goldgelb der Kinder, Dunkelbraun, Gelb und Rot des Vaters, das klingt alles wohltuend zusammen und überrascht den Beschauer. Man fühlt, daß hier Ehrfurcht und Frömmigkeit die Naturform belauschte und alles Eigenmächtige zurückwies, so daß von Handschrift der Technik gar nicht die Rede sein kann. Hier ist das erahnt, was Goethe „Gott-Natur" nannte.

Im engen Kreise um Philipp Veit finden wir noch manchen vortrefflichen Künstler, der eine Ehrenrettung verdiente, und deshalb wurde auch dieser Kreis besonders beachtet. Ebenfalls ein Schüler Veits war jener Christian Becker (1809 bis 1885), das Haupt einer Frankfurter Künstlerfamilie, der sich nach längerer Lehrzeit in Frankfurt (1830/38) und in Italien (1838/41) als Zeichenlehrer, Kirchenmaler, Restaurator und Lithograph einen Namen gemacht hat. Ganz im Geiste der Nazarener sind die beiden Bilder geschaffen, die aus verstecktem Privatbesitz in die Kunsthalle kamen. Das eine, „Christus und die Samariterin am Brunnen" (um 1839), kühl und zartfarbig, Rot und Gelb bei gebrochenem Blau, Orange und Lila, in lichter Landschaft. Das andere aus den letzten Jahren des Meisters, 1881 datiert „Hagar und Ismael in der Wüste", in dem altertümlichen Lasurstil verklungener Vorzeit, bunt und zart. Auch sein Sohn Antonio (Anton Marcus Johannes) Becker, geboren 1846, ein Steinleschüler, ist durch eine ausgezeichnete Neuerwerbung vertreten. Der „Zug der heiligen Familie über das Gebirge" stammt aus seiner Schülerzeit, die er bei Steinle verbrachte, und man fühlt auch Steinles Geist und Technik deutlich heraus. Eben tritt das heilige Paar aus dem Wald. Der Himmel leuchtet in gelber Frühe. Die Bäume zeigen die kräftige Federzeichnung, über die dünn und warm lasiert ist. Kräftige warme Lokalfarben der Gewänder, Blau, Rot, Braun, auf zartem Grau und Grün des Bodens, geben dem Bilde den malerischen Reiz einer Zeit, die ein neues Verhältnis zur Farbe gewonnen hatte. Wir sehen hier den asketischen Geist der Nazarener in schönfarbiger Verhüllung immer noch am Leben. — Und noch ein Schüler und Gehilfe Veits feiert hier in dem neuen Nazarenerkabinett seine Auferstehung, ein Rheinländer, der besondere Würdigung verdient. Josef Anton Nikolaus Settegast[8]) war in Koblenz 1813 geboren, 1827/31 in Düsseldorf in der Kunstlehre, dann in Frankfurt Veits Schüler und bald auch sein Schwiegersohn und Gehilfe, der mit ihm 1853 nach Mainz zog, wo seine Nachkommen noch leben. 1838/43 war auch Settegast in Italien. Seine Bildnisse vor allem gehören zu den vorzüglichsten jener Zeit und offenbaren eine Reinheit und Größe, wie sie Feuerbach erträumte. Alle Vorzüge seiner gepflegten Feinmalerei zeigt das „Herrenbildnis", das wie ein Altdeutscher anmutet. Der edle Kopf mit den geistreichen Augen vor dem heiteren Blau der rheinischen Landschaft erweist, zu welcher Meisterschaft die Nazarener ihre Bildniskunst erhoben. Gerade Overbeck, Veit, Schnorr haben hier Vollkommenes geleistet und beweisen uns, wie nahe ihre Kunst trotz aller Abstraktion ihres religiösen Stiles der Natur gegenüber stand und wie sie den kirchlichen Kunststil sehr wohl von dem profanen zu trennen wußten. Ein köstliches Gemälde ist auch das „Bildnis zweier Kinder", das uns Settegast als feinfühligen Koloristen zeigt. Vor blauem Himmel und grünem Gezweig leuchten die beiden Kindergesichter in zartem Widerspiel. Das braune Mädchen in blauem Kleid und schwarzer Schürze, das blonde Mädchen in rotem Kleid und weißer Schürze mit blauen Haarbändern, eine lila Puppe im Arm — eine köstliche Harmonie leuchtend warmer Farben. Die gleiche malerische Höhe verrät eine leichtangelegte Studie für eine Madonna im Grünen aus früheren Jahren. Aus brauner Landschaft leuchtet das rote Kleid, der zartblaue Mantel, der gelbe Ärmel, das blonde Haupt hell und festlich. Dieser Rheinländer, den wir zumeist aus seinen rheinischen Kirchenfresken und Altarbildern kennen, entfaltet gerade in seinen Bildnissen alle Reize einer gepflegten meisterlichen Malerei, die gar nicht überschätzt werden kann.

Das Nazarenertum, das in Süddeutschland den meisten Anhang fand, hatte in Sachsen nur wenig Anhänger. Die Deutschrömer — die in Rom nach ihren Stämmen genannt waren, die wir heute nicht mehr kennen sollen — hatten in Dresden nur einen kleinen Kreis, der sehr bald von den Düsseldorfern verdrängt wurde. Karl Gottlieb Peschel, der Dresdener (1798 bis 1879), der Freund Ludwig Richters, der aus Rom zurückgekehrt Professor der Akademie wurde, mit Vogel die Pillnitzer, mit Bendemann die Dresdener Schloßfresken malte, war einer der besten sächsischen Nazarener, der entschieden unsere Beachtung verdient. Dies bestätigen die Bilder und Handzeichnungen, die aus dem Besitz seiner Erben erworben werden konnten. Das eine ist das Bildnis seiner Frau Agnes geb. Kretzschmar aus

[8]) Sein Bildnis ist uns aus einer Gruppenzeichnung Steinles in der Berliner Nationalgalerie und aus den Lebenserinnerungen des Nazareners Blaas gegenwärtig.





J. Settegast. Madonna im Grünen (Ölstudie).

Zu dem süddeutschen Nazarenerkreis, der aus dem Münchener Lager des Cornelius hervorging, gehört auch Georg Philipp Schmitt, der in Heidelberg lebte und das Haupt einer Künstlerfamilie wurde, die heute noch fortlebt. Schmitt, der durch die Heidelberger Romantikerausstellung wieder zu Ehren gebracht wurde, war als Sohn eines Miltenbergers in der Pfalz geboren, lebte nach sechsjähriger Akademiezeit in glücklicher Ehe zu Heidelberg, wo er vergessen und unbeachtet 1873 gestorben ist. Er verband die Wesenszüge der Nazarener und Romantiker in eigenartiger Weise und verdient es, in der Badischen Kunsthalle durch Gemälde und Zeichnungen nun würdig vertreten zu sein. Außer kleineren Landschafts- und Blumenstudien — unter denen eine Lilie durch Rungesche Linienstrenge hervorragt — wurde von ihm ein größeres Gemälde, eine „Ansicht des Heidelberger Schlosses", und ein kleineres, ein „Noli me tangere" erworben. Während dies letzte ganz im Geiste der Nazarenerkunst religiösen Stil mit leuchtendem Purpur, Blaugrün und Dunkelblau vor rötlichem Himmel dunkel verschmelzt, strahlt das Heidelberger Schloßbild in lichter Bläue, vor der sich die „schicksalkundige" Burg braun und zierlich aus dem Grünen hebt, während unten am Berge Dächer und Häuser „unter duftenden Gärten ruhn". Hier glaubt man die frische Farbenpracht eines späteren Heidelbergers, Trübners, vorauszuahnen. War doch immer in Heidelberg alter und neuer Geist nah beisammen. Damals lebte zwischen den Feuern der Klassizisten und Romantiker eine kleine Malerkolonie, die zu den Boisserées besondere Beziehungen hatte. Ein lebhaftes Männchen mit Geist und Witz war der Pfälzer Christian Koester (1786 bis 1851), der mit seinem Schwager Schlesinger nach Heidelberg gekommen war, die Bilder des Boissereéschen „Zaubersaales" restaurierte, auch einige vergessene Schriften über Kunst und Restaurierung schrieb. Von diesem Koester wurde aus Privatbesitz eine wundervolle Heidelberger Landschaft erworben, die den Fernblick auf Schloß, Stadt und Fluß miniaturartig fein mit dem mannigfachen Grün südlicher Bäume und Gärten verbindet. Dies Bild aus dem Jahre 1818 gehört zum Besten, was uns die Malerei der Heidelberger „Romantik" geschenkt hat.

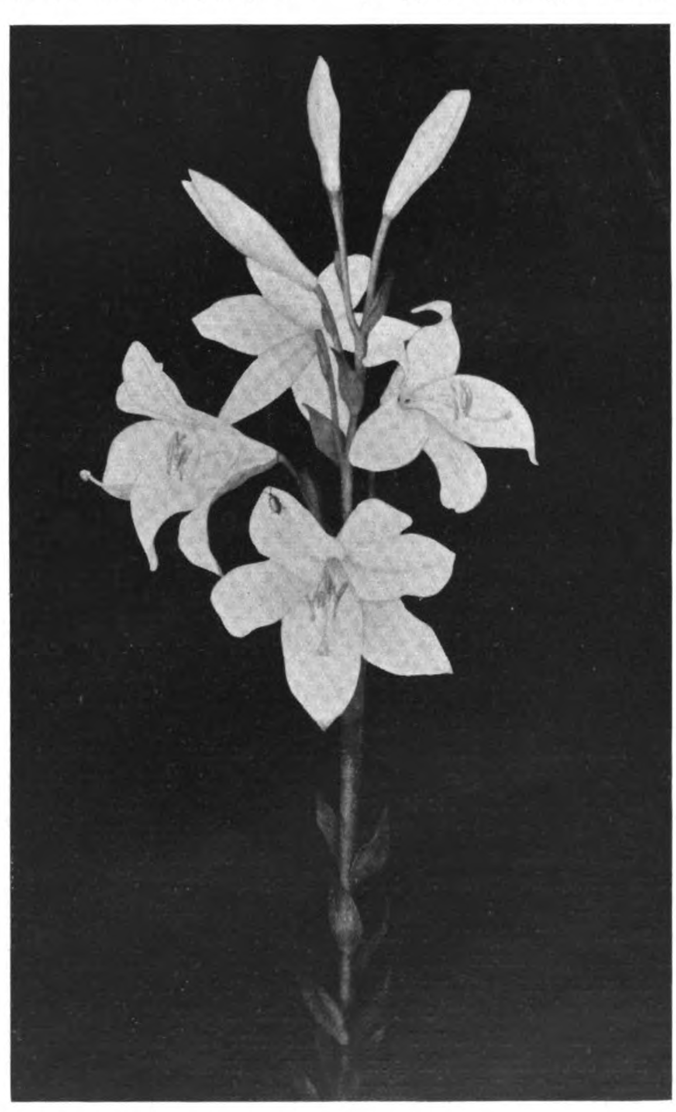
dem Jahre 1839. In bordeauxfarbigem, pelzverbrämtem Kleid steht die junge Frau vor dunklem Hintergrund. Die Feinmalerei der Haube, der Hände, des Schlüsselbundes verrät eine neue Naturnähe und Naturliebe im Sinne der Altdeutschen. Die kleine Holztafel spricht für das sichere Können und den feinen Geschmack Peschels, der sich besonders auch in seinem Leipziger Bild erweist. Das feinsinnige Farbgefühl macht auch das zweite Bildchen „Jakobs Heimkehr nach dem gelobten Land" offenbar, dessen größere Ausführung wegen Platzmangels im Depot der Dresdener Gemäldegalerie bewahrt wird. Der rauschende Zug der Engel im leuchtenden Blau, weißbeschwingt, in Gewändern von zartem Rosa, Meergrün, Lila, Braungrün, Orange, unten Jakob in gelbem Kleid und rotem Mantel, um ihn im Gefolge Moosgrün, Meerblau, Lila und Braun, der Fernblick auf blaues Meer, all das klingt zusammen und zeigt durch sichere Gruppierung einen der feinsten Nazarener, der als Maler wie als Zeichner unsere Liebe verdient. Das Dresdener Bild, 1845 gemalt, hat als oberen Abschluß einen flachen Bogen, nicht den kleinen Rundbogen, für den die mittlere Engelgruppe offensichtlich komponiert ist. Auch ist die Malerei härter und dunkler. Jedenfalls verdient Peschel mehr Beachtung als bisher!

Zu guter Letzt seien noch zwei Neuerwerbungen betrachtet, zwei Bildnisse Schwinds, der ja auch als Schüler der Münchener Corneliusschule sich mit den Problemen der neudeutschen Kunst auseinandergesetzt hatte. Die Badische Kunsthalle konnte zwei Meisterwerke erwerben, die uns Schwind als Bildnismaler in neuem Lichte zeigen. Es handelt sich um die Bildnisse zweier badischer Persönlichkeiten, der Schwäger Schwinds, der Söhne des Karlsruher Majors Wilhelm Sachs, dessen schöne Tochter Luise der Maler 1842 geheiratet hatte. Der eine der Dargestellten ist Julius Sachs, der als Platzmajor in Rastatt 1855 verstarb, der andere ist Wilhelm Sachs, der Großherzogliche Hofstallmeister, der als eine stadtbekannte Erscheinung 1896 aus dem Leben schied. Beide Bilder sind Kniestücke und haben annähernd

gleiches Format. Wilhelm Sachs sitzt lässig vor uns, den rechten Arm über den braunen Holzstuhl gelegt. Der blühende Kopf mit bräunlichem Scheitelhaar, die schwarze Halsbinde, die taubengraue Weste mit blauen Streifen, der altgrüne Rock, dies alles hebt sich warm und vornehm abgestimmt von dem graubraunen Hintergrund. Die Malerei ist flott und fett, eine seltsam freie Handschrift, die wir in Schwinds Ölmalerei nicht gewohnt sind. Der Bruder Julius Sachs steht aufrecht vor uns, im Mantelumhang, ein wenig nach links gewandt. Das rosige Gesicht mit dem braunen Haar hebt sich aus dem Schwarz der Halsbinde, des Rocks, des Mantelkragens jugendlich frisch heraus. Der faltenstrenge Umhang zeigt das feine Spiel grauvioletter Töne mit bläulichen Lichtern. Der dunkelbraune Hintergrund wogt nach unten ins Bläuliche und Rötliche. Die Malerei ist dünn, sauber, sorgsam lasiert. Stil und Malerei der beiden Bilder sind so verschieden, daß man das Bildnis des Julius Sachs noch in die vierziger Jahre, das Bildnis des Wilhelm Sachs in die fünfziger Jahre setzen muß, was auch das Alter der Dargestellten bestätigt. Beide Bilder widerlegen den bekannten Vorwurf, Schwind habe die Ölmalerei nie beherrscht und habe deshalb die Aquarelltechnik vorgezogen. Als habe die Bevorzugung einer gewissen Technik bei einem solchen Künstler nicht tiefere Gründe in Geist und Stoff. Diese Bilder ergänzen den Bestand der Werke Schwinds — der durch seine Wand- und Deckengemälde, durch seine Kartons, den Ritter Kurt, das Sängerkriegaquarell und einige neuerworbene Zeichnungen[9]) in der Kunsthalle vertreten ist — aufs glücklichste.

Durchwandert man diese Kabinetts der Nazarener und ihre Kartongalerie in der neugeordneten Badischen Kunsthalle, so empfindet man das Geschlossene dieser Weltanschauung, diesen festen Besitz von Handwerk, Gesinnung, Gestaltung. Man empfindet, wie sehr diese letzte große Gemeinschaftskunst die besten Kräfte deutscher Kunst bewahrte und übermittelte, wie organisch sie da wieder anknüpfte, wo romanischer Barock und Klassizismus die Entwicklung zerrissen hatte, wie sie Linie und Farbe, Natur- und Kunstform wieder auf ihre reine Sprache des Geistes verwies; man versteht endlich, warum sie so schnell erwuchs und so schnell verblich, und warum man sie erst heute würdigen und werten kann. Ihre Würdigung und Darstellung im Organismus des Museums ist eine Tat, die auch die noch leben werden, denen der stille Garten solcher Kunst immer noch verschlossen sein muß. „Wir heißen euch hoffen!“

Kurt Karl Eberlein.



Georg Philipp Schmitt. Lilie.

Die fehlenden Abbildungen nach Gemälden von Christian Koester, F. Overbeck, Karl Gottlieb Peschel, Josef Settegast und Eduard von Steinle folgen in Heft 3 und 4 der „Rheinlande“.

[9]) Auch hier hat sich, wie die Auktion Sayn-Wittgenstein bewies, rasch eine höhere Bewertung durchgesetzt. Es mag angemerkt sein, daß Prinz Johann Georg von Sachsen, der rührigste Sammler neudeutscher Kunst, in Freiburg seinen Wohnsitz genommen hat. Er besitzt besonders zahlreiche Einzelblätter und Skizzenbücher der verschiedenen Künstler.

Fritz von Unruh.

1.

Fritz von Unruh ist mit mehr Spektakel in die Literatur hereingepoltert, als ihm selber lieb und dienlich gewesen sein mag. Seitdem ist er einem hitzigen Für und Wider ausgesetzt. Einem Bekenntnisdichter größten Ausmaßes wie ihm vermag die öffentliche Kritik, wie sie einmal ist, nur schwer gerecht zu werden, weil er (wahrhaft: eine Unruh!) mitten in die erbittertsten Gesinnungsgegensätze hineintrifft und nun entweder in den Spalten, wo sonst die dümmsten Theaterstücke belobhudelt werden, anheimfällt jenem leichtfertigen, schiefen Mißverstand, der mit billigem, dreistem Hochmut schnoddrig und schnöde zetert, oder aber jener hilflosen Feigheit des Urteilens, die durch das Schicksal Kleists ein für allemal sich gewarnt fühlt und, wo Großes zu wittern ist, keine Grenzen sieht oder sehen will, oder aber jener einseitigen Parteilichkeit, die eben aus Absichten der Gesinnung heraus vertuscht und aufpumpt und nicht führt, nicht dienende Liebe und Hüter der Wahrheit ist.

Das eine, und wichtigste, wird unbestritten bleiben müssen: daß hier unantastbar ein außerordentlicher Mensch ehrlich und erschüttert um Erlösung, um Ausdeutung und den absoluten Ausdruck für den Sinn der Zeit ringt. Ein Gewissen, das, ein Brennglas im Mittelpunkt der Menschheit, sich zerglüht. Also ein Dichter. Ein erratischer Mensch, der einen ungeheuerlichen Gerichtstag in sich hält und im Glauben an seine innerste Berufung und in leidenschaftlichem Führertum seine Auseinandersetzungen zu einer Angelegenheit der Gemeinsamkeit zu machen gezwungen ist.

Der jetzt sechsunddreißigjährige Generalssohn und ehemalige Ulanenoffizier aus altem Uradel, vor dem Krieg Erzieher der Söhne eines deutschen Fürsten, mußte den Konflikt zwischen dem Alten und dem Neuen gemarterter erleiden als ein Durchschnittsdeutscher, weil dieser Konflikt die Grundfesten seines eigenen menschlichen Bestandes zerrüttete und Krieg und Revolution in ihren seelischen Auswirkungen sein Schicksal mit der Wucht der Verzweiflung niederschmetterten und hinwiederum, mit dramatischem Pathos ausbrausend, in die Höhe steilten. Deutschland hat im Kriege ein Siebentel seiner wehrfähigen Männer verloren, ein Siebentel seines tüchtigsten männlichen Nachwuchses, also auch jeden Siebenten, oder mehr, seiner jungen, zukunftsfähigsten, robustesten Köpfe. Einem Literatentum der Drückeberger tritt Unruh mit der erzenen Entschlossenheit und hartgeschnitzten Geradheit der in eine neue Gegenwart heimgekommenen Frontoffiziere entgegen: mit den Tätigen, Kühnen, Stürmischen, gewissensvoll Führenden tritt er entgegen den Vorsichtigen, Lauen, Flachen, den Zweiflern, Rechnern und Machern.

Der Dichter Unruh steht in dem Konflikt zwischen Soldat und Mensch, zwischen preußischer Offizierspflicht, Adelsehre, verkalkter Tradition und eigenkräftiger Persönlichkeit, lebendigen Idealen, liebendem Menschentum. Er sucht sich anfangs abzufinden und einzufügen in die durch Bestimmung und Überlieferung vorgeschriebenen Wege. In seinem ersten Stück ruft der Oberst ihm zu: „Zeig dich deiner Väter wert!" Der junge Offizier, den die Öde der Tatenlosigkeit erstickt, antwortet: „In meinem Alter waren sie Helden!", worauf der Oberst entgegnet: „Vergleich nicht! Geh deinen Weg unbeirrt . . den geraden Weg der Pflicht . . Wie du ihn gehst, mein Sohn, darin sei Held." Im Krieg klaffen dann die Abgründe des Konfliktes auseinander: „Wer Mensch sein will, trägt aller Tiere Fluch, doch wehe, wenn ein Gott im Blut erwacht," und der Dichter denkt radikal zu Ende: nur ein Gesetz der seelischen Pflicht gibt es, kein Gesetz knechtischen Gehorchens; hohle, veräußerlichte Lockungen wie Macht und Ruhm, um derentwillen die Völker in das Morden des Kriegs getrieben wurden, sind Ausgeburten des Ungeistes, der Unbildung, Unwahrhaftigkeit, Unwürdigkeit und Unmenschlichkeit innerhalb des starren Mechanismus, in dem die Menschheit von heute steckt; Geist, Lebendiges sei an die Stelle des Götzen gesetzt und Liebe an Stelle des Hasses; auch nicht Ungebundenheit der Masse erlöst, sondern die Zucht der Einzelnen. Unruh wird Tempelreiniger, Revolutionär, und es ist der Fehler seiner Tugend: daß er, bisher noch, lediglich Kritik und Verneinung gibt. Jedoch ist sein Hauptwerk, die Trilogie, ja noch Bruchstück und ihre Fortführung abzuwarten.

Über allem als Leitsatz das Wort aus dem „Louis Ferdinand": „In meinem Reich will ich nur große Gedanken besolden." Das Verlangen nach Großem, Umfassendem treibt ihn, der Zeit ihren neuen Mythos zu schaffen. Und doch steht er noch zu wenig außerhalb der Zeit und zu sehr in ihren wirren Labyrinthen und seinem eigenen Konflikt. Die Problematik würgt ihn selbst noch zu sehr, als daß er sie mehr als denkerisch und schon gestalterisch bewältigen könnte. Er schleppt sie wie einen Klotz an den Füßen. Sie ist noch nicht losgeeist. Er übersetzt sie nur in große, groteske Zerrbilder. Er schreit in sie hinein und speichert ihre Gifte, Moräste und Gewürme ineinander. Aber Kraft ist darin und Kühnheit, Zähigkeit und Witz, fliegender Atem und Siedetemperatur. Die Sprache wuchert vor gewalttätiger Unmäßigkeit des Gefühls manchmal aus, wird verstiegen, überladen, aber sie hat quellende Fülle, und sie packt, hat Schwung und selbstherrliche Prägung.

Unruh hat seine Marschrichtung klar bezeichnet in seiner Frankfurter Rede während der Goethe-Woche im März dieses Jahres. Er beruft sich darin auf Goethe und sein „Stirb und Werde" und stellt die Frage: „Wie kommt es, daß wir dieses letzte Jahrhundert so feige, so knechtisch gelebt? Daß wir niedergekniet waren vor Larven, die sein Werk längst vernichtet hatte?" Und er wendet sich an die Kameraden von einst: „Ihr Kameraden, die ihr am Hartmannsweilerkopf und Loretto euer Gethsemane erduldet, gekreuzigt wurdet in den Argonnen und an der Somme, die ihr in den Ängsten eures Eli, eli, lama asabthami bei euch trugt euren Faust, bei euch trugt Luthers Psalmen, in euch trugt die Vision eines freien Vaterlandes . . . Du heilige Jugend, die du mit Psaltern auf den Lippen in die Hölle von Ypern marschiertest . . ihr, von deren Rippen damals all der Plunder bürgerlicher Dürftigkeit gefallen, ihr wißt es — alle waren wir schon einmal vereint im Geiste, vereint in einer visionären Umarmung. Brüder

des Anfangs, ist jene Flamme erstickt, ausgelöscht von Zweifel und Müdigkeiten?" ... „Stirb alles, was uns hinführte zu dieser Entsetzungsstunde, da die Ratten leben durften und der blühende Mensch unter Granaten zerbrach. Stirb alles, was uns trennte vom Herzen des Genies! Oder warum sonst hätten wir aufgejauchzt, als der politische Tiger an unserer Seele die Krallen streckte. Ihr, die ihr uns Verräter heißt, um nichts anderes jubelten wir — als um die Befreiung der Seele und die Geburt des Menschen in uns." Er bittet die Frauen: „Wehrt dem Wasser der Skepsis! Helft uns, daß uns das Gestern nicht wieder diese lebendigen Stunden raube, da wir aufgebrochen waren für alle Quellen der Schöpferkraft!" Denn frei soll der Mensch werden in sich selber, „frei von dem Getier des Ehrgeizes, der Geldgier, des Hasses, der Rache, des Triebes, der da sich ausleben will.. frei bis zur Wahrheit des Lebens in uns".

2.

Fritz von Unruh begann 1912 mit dem Drama „Offiziere". Es ist ein Aufstöhnen aus unnützem, sinnlosem Kasernen- und Kasinodasein: „Exerzieren — Kasino — Kasino — Exerzieren — — in der Schnecke soll ich Luft kriegen? Mich erfüllen können? . . ." Sehnsucht nach der Tat: „sich erfüllen zu können", und immer wieder in dem ernsthaften Willen zu adligem Dienen die gähnende Frage: Was ist Pflicht? Dienst, Dienst — die ewige Tretmühle, und im Kasino: Weiber, Pferde, Sekt, äffiger Schneid und aufgeblasene Albernheit, aus Langerweile ein Dilettieren in allen möglichen Künsten und Wissenschaften; die Liederlichen verfallen dem Spielteufel, die Besten melden sich zu den Fliegern, und dann — das Aufgebot für den Aufstand in Südwestafrika; es befällt sie allesamt wie eine befreiende Explosion, sie gehen hinüber in der begeisterten Erwartung eines frischfröhlichen Kriegens, und doch geraten sie drüben nur in zerreibendes Entbehren, Entsagen, Dürsten, Abwarten; sie fangen an, einander selber zu hassen, und wenn sich auch jetzt die heldenmütige Selbstvergessenheit des Offiziers schließlich bewährt, so kriecht doch immer noch stumpf und dumpf die Frage darüber: Wozu?

1913 wird Unruhs unter den Hohenzollern verboten gewesenes Drama „Louis Ferdinand, Prinz von Preußen" gedruckt, das mit den Worten endigt: „Sucht Preußen! Es gibt kein Preußen mehr", dem die Worte vorangestellt sind: „Wie über Sterne das Gesetz, erhebt sich über Menschen die Pflicht, groß und ernst", und in dessen Mitte die Stelle zu finden ist, wo die Königin zum Prinzen sagt: „Herrlich: Einen Mann zu sehen unter seiner Pflicht. Von ihm geht Kraft aus," und Louis Ferdinand darauf fragt: „Will uns der Himmel denn so hart?" und nachher, von dem Gebot der Pflicht sprechend auf das abweisende Wort der Königin von der Unterordnung des Mitgefühls unter dieses Gebot: „Aber, daß es uns auslöscht! vernichtet — begreifen Sie das auch?" Die gleiche Fragestellung wie im vorigen Stück. Wieder die Tragik des Offiziers, die Tragik des Gehorchenmüssens, diesmal durch preußisches Fürstentum gesteigert an der Gestalt des Preußenlieblings und genialen Prinzen Louis Ferdinand, der, Geist vom Geist Friedrichs des Großen, unter einem unfähigen, zaudernden König vor die Last gestellt wird, sich zu entscheiden zwischen der Berufenheit, dem Willen des Volkes, der Mitverantwortung am Geschick des Landes und dem Gesetz der Pflicht, der Treue gegenüber der Krone, dem Willen einer höheren Macht. Das Drama fällt in den Oktobermonat von 1806 und führt bis zum Morgen der Schlacht von Saalfeld, in der der Prinz den Tod findet, nachdem er die Anfechtung überwunden, die ihm von den Offizieren namens des Volkes angetragene Krone ausgeschlagen hat. Wieder wie in den „Offizieren" drängt einer aus allerlei leerem, müßigem Tun zu einer heldischen Tat, um „sich erfüllen zu können", ohne aber die Erfüllung zu finden.

Das ist der Unruh von ehemals. Soldatische Treue und soldatischer Ruhm sind noch beengter Inbegriff alles Heldentums, und der Krieg ist einzig ersehnte Auslösung gewitternder Erwartungen. Und nun kommt er, der Krieg, über diesen Menschen, der von sich aus, sich selber zu dichten gewohnt ist.

In den Wogen der ersten Augusttage 1914 gehen Gedichte von ihm durch die Zeitungen, schlechte Verse, aus dem Tag flüchtig für den Tag geschrieben, etwa ein plumpes Reiterlied mit dem Schluß:

> Doch dieser Schwur sei ernst getan:
> Wie Gott auch bläst die Flammen —
> Wir Lützower stehn auf dem Plan
> Und haun die Welt zusammen.

Doch schon vier Wochen später, in den Kämpfen um Reims, wird Höheres in ihm:

> Es klingt in unseren Seelen,
> Es rauscht uns laut voran.
> Es wird die Herzen stählen,
> Uns heiligen Mann für Mann.

Und am gleichen Tage, am 19. September 1914, wird die Sehnsucht laut:

> Führ uns bald in den Himmel der Liebe zurück!

Es folgen nun die Auseinandersetzungen mit dem Krieg. Im Oktober 1914, im Felde, schrieb er die große szenische Dichtung in Gesichten und Gesängen „Vor der Entscheidung". Gewissen, stürmische Jugend, herbe Selbstverständlichkeit der Pflichterfüllung stehen darin, symbolisiert in einzelnen Gestalten, wie dem Ulan und dem Freiwilligen, als Ankläger und Richter widereinander. Das Ganze ausklingend in eine Anrufung der Geistigkeit: „Geist nur wird uns am Ende freiere Erde baun!", und der Liebe, „die das Unbekannte, sinnverschlossen dieser Welt, menschlich ewig Unbenannte schaffend fromm zusammenhält":

> Freiheit, Freiheit zu erzwingen,
> Ruf ich euch zu letzter Schlacht!

Noch unmittelbarer leuchten die seelischen Wandlungen wider aus dem im Frühjahr 1916 vor Verdun geschriebenen Prosabuch „Opfergang". Schilderungen aus Kampftagen einer Sturmkompagnie um Verdun: Beaumont, Höhe 344, Fosseswald! Ein Knäuel Menschen, ein Knäuel Hirne, ausgeschaltet aus dem Leben der Alltage; Opfertiere: Kanonenfutter. Flackernde Augenblickserlebnisse und endlos kreisendes Zergrübeln: warum? Hinter dem zu zähnefletschender Tierischkeit niedergedrückten Dasein und unter dem Meltau des Grausens aufgereckt ein: Nie, nie wieder Krieg!



Das Prosabuch „Opfergang" ist noch einmal eine vorsichtige Gewissensprüfung über die innere Entscheidung, die in dem Buch „Vor der Entscheidung" eigentlich bereits endgültig vollzogen und für Unruh wirklich eine Scheidung des Menschen von dem Soldaten war. Auch in der Anlage und der Form jener noch stoffhaften, aber stark zum Symbolisieren geneigten Szenenfolge aus dem Herbst 1914 ist die Trilogie, deren erster Teil, die Tragödie „Ein Geschlecht", im Sommer 1915 begonnen und im Herbst 1916 beendet ist, schon vorgebildet. Im Tiefsten verwundet, umgewälzt, ist dem Dichter der massigste, monumentalste Ausdruck nicht gewaltig genug. Er will der Zeit ihre unheimliche Grimasse zeigen und muß sie notwendig als Mythos fassen. Er zeigt ihre Merkmale, die Erscheinung ihrer beherrschenden, untersten Triebkräfte in zusammenzwängenden, übersteigert verzerrenden Gleichnissen.

„Ein Geschlecht", das Geschwür des Krieges, zeigt nicht den Krieg der Schützengräben und Trommelfeuer, es zeigt an fünf Menschen einer mythischen Familie die durch den Krieg aufgerissenen Leidenschaften, die Erdrosselung alles Menschlichen, die Vernichtung alles Sittlichen und aller Bande der Ordnung, die Entfesselung der gemeinsten, niedersten Begierden des Blutes. Die Szene ein gigantisches Bild: am Gittertor eines Bergfriedhofs die Mutter, die mit dem jüngsten Sohn und der Tochter den gefallenen Liebling begraben hat, zwischen ihren an das Tor gefetteten, einer wegen schwerer Vergehen, der andere wegen Gehorsamsverweigerung zum Tode verurteilten ältesten Söhnen. Sie häufen Anklagen und Verfluchungen übereinander: ein Krieg der Kinder gegen die Mutter, des Bruders gegen die Schwester, der Menschen gegen Gesetz, Herkunft, Sitte, Gefühl. Sie rühren an Mord und Blutschande. In den Geschwistern sind Eigenschaften verkörpert, die in uns allen keimen: der älteste Sohn — die wüste, rohe Kraft; der feige Sohn — der Tatunfähige, Leidende, „Arges in den Augen"; die Tochter — die brünstige, ungezügelte Liebe; der jüngste Sohn (Dietrich) — der innerlich adlige, sonnige, heldische Jüngling; über sie sibyllinisch emporragend die Mutter, „über alles Volk" hinrufend:

> O Mutterleib, o Leib, so wild verflucht
> Und aller Greuel tiefster Anlaß erst,
> Du sollst das Herz im Bau des Weltalls werden
> Und ein Geschlecht aus deiner Wonne bilden,
> Das herrlicher als ihr den Stab gebraucht!

Das 1920 beendete Spiel „Platz", der zweite Teil der Trilogie, ist — selbst wirr und nicht vollkommen bewältigt — Karikatur der verworrenen Strömungen der Revolution. Platz, das ist das öffentliche Leben, „Zuchthaushof der Seele", von Staatsgebäuden umgeben, inmitten der Platzgötze. Revolution! Die Macht der Alten wird Ohnmacht. Auflösung, Willkür, Gier im Verfaulten. Gesetz wird „Zersetz". Der „Oberherr" legt sich lebendig in den Sarg, erhebt sich aber von Zeit zu Zeit immer wieder. „Graf Gutundblut, Kommandant des Platzes", Fratze unfähigen, bornierten Autokratentums, verliert sich, aller Würde entblößt, im Irrwahn in die geilen Umarmungen einer alten Jungfer, der Haushofdame Bianka. Der „Greis, Senior des Senates", erhebt den „weißen Arm", als der geeignete Augenblick zur Reaktion gekommen ist. Dazwischen, immer zur Stelle, wo die Konjunktur günstig ist und ihr folgend wie eine Wetterfahne: „Christlieb Schleich, ein Zeitgenosse", der Erschleicher, der Mann der Schlagworte, der Schieber, impotent und um so lüsterner. Der feige Sohn wird am Ende durch die Revolution gekrönt. Dietrich, der junge, der um Wahrheit ringende, der geistige Mensch, wird verlacht, aber am Schluß des Stückes, im „Gespensterkampf verwester Phantasien", sieht die Tochter zu ihm, dem Bruder, auf:

> ..... Ich sehe
> Tief in das Herz der Welt, da deine Kraft
> Aus neuer Liebe neue Menschen schafft.

Neben der Revolutionshandlung läuft als zweites Motiv der Umweg Dietrichs über das Weibliche, in dem das von Unruh öfter wiederholte Wort hineintönt: „Die Weiber ziehen uns von hohen Gedanken ab", wie es im „Opfergang" gesagt ist. Dietrich findet von Hyazinthe zu Irene, von fleischlichem Begehren zur reinen Zwei-Einheit von Geist und Leib.

Der dritte Teil der Trilogie, den Namen „Dietrich" tragend, steht noch aus. Er wird einen Ausblick geben müssen in die Zukunft, die dem Geschlecht, das den Krieg blutend durchlitten hat und dem die Revolution das Einst zertrümmerte, verheißen ist.

Auch das Erscheinen eines früheren Dramas, „Stürme", ist vom Verlag bereits angezeigt.

3.

Das erste Stück, „Offiziere", ist noch konventionell und hat Schwächen im geradlinigen Zuendeführen des Konfliktes, ja genau genommen wird der Konflikt überhaupt nicht mit innerer Notwendigkeit zu Ende geführt, er bleibt Zustand, aber das Stück ist schon sehr stark im Griff. „Louis Ferdinand" dann ist vollendet straff aufgebaut, wenn auch der letzte Akt abfällt und die Gesamtatmosphäre der Beängstigung besser herausgekommen ist als hinter der etwas nachlässigen, abgerissenen impulsiven Art des Dialogs die Profilierung der Charaktere, die überdies, zuviele im engen Rahmen, sich gegenseitig im Lichte stehen; das Stück ist jedenfalls mit Gewalt geladen.

In der Trilogie versucht Unruh die Objektivation des Gegenwärtigen in Ewiggültigem. Er gibt nicht mehr ein imitatives Stück Leben, sondern will gefühlsmäßige Gestaltung einer abstrakten Erkenntnis. Er will entstofflichen — und er reflektiert, er gibt Dialektik der Idee, nicht der Charaktere. Er schafft Attrappen für Gesichtspunkte und Begriffe in, freilich dichterisch durchfühlten, symbolischen und allegorischen Geschehnissen (Begraben des Kruzifixes und des Eisernen Kreuzes im „Opfergang", Gewölbe der preußischen Geschichte in „Vor der Entscheidung", Ringen um den Feldherrnstab im „Geschlecht"; Spiel der Liebenden Dietrich und Irene mit der Weltkugel und das Sichselbstbegraben des Oberherrn im „Platz" u. a.). Wo ist da das Drama? Es ist hier keine Verkrallung von in notwendiger — durch das Gegeneinander von Konflikten bedingter — Folge sich abrollender und zur Katastrophe getriebener Schicksale. Es ist nur ein Chaos von zusammengereihten, aus der Idee kommenden, grellen, roh-grotesken Phantas-

magorien, in die nicht immer ohne weiteres verständlichen Bedeutungen hineingeheimnist, die nicht durch ihre stoffliche Entwicklung, sondern nur durch die Tektonik und die Tendenz zusammengehalten und mit ekstatisch lyrischer und intensiv erlebter, aber auch oft schwulstiger, erzwungener, unklarer Rhetorik angefüllt sind. Darum werden die Stücke in ihrer ungedämmten, verwilderten Kraft nur Fragmente: rasendes Pathos der Idee, Pathos des Unabgeklärten. Im „Platz" nähert sich Unruh wieder mehr der individualisierenden Gestaltung, dagegen fehlt diesem späteren Stück die geschlossene Einheitlichkeit des Vorstellbaren, wie es im „Geschlecht" unter den großen Linien des gigantischen Bildes wenigstens noch vorhanden ist.

Die Trilogie krankt an einer grundirrtümlichen Verwechslung der dichterischen Naturgesetze, an einer Instinktverwirrung, die nur als Exzeß eines fanatisch kühnen Ingeniums möglich ist. Kunst ist immer geistig, ihr Ausdrucksmittel aber als Darstellung ist der Stoff. Sie will in das Leben hinein wirken, und es ist ihr als Grenze gesetzt, daß sie es nur als konkrete Gestaltung des Lebens, also stofflich, kann, als Synthese aus Geist und Stoff. Sie ist Anschauung, ein Schauen, nicht ein Denken, seelische Steigerung der Natur, niemals Unnatur. Form ist nicht Formulierung einer Erkenntnis, sondern Formung von einem Stück Sein, nicht ein Aussprechen über eine Wahrheit, sondern die absolute Erfassung einer Wahrheit, eines Organischen. Form ist Ordnung, Vereinfachung, Konzentration, Zucht, ein Immer-Zweckvolles. Und das Drama ist die brutalste aller Formen, die unerbittliche Konsequenz der Lebensprinzipien. Unruh aber, wo er entstofflicht sein will, gibt nur ein Denken, Formulierungen, er nimmt dem Stoff das sinnvoll Einheitliche, setzt ein Vielerlei statt des Organischen und ist doch gezwungen, um als Darstellung zu wirken, stoffliche Ausdrucksmittel zu benutzen.

Unruh ist mit uns allen den Gefahren der intellektualistischen Überspannung und Selbstüberhebung dieser demutslosen, selber dramatisch bewegten Zeit verfallen. Aber er wird mit sich ins reine kommen. Seine Trilogie ist erst Übergang. Er ist noch im Werden.

Er hat den Mut, der Wahrheit ingrimmig ins Gesicht zu sehen, aber er hat auch die schöpferisch visionäre Begnadung und den leidenschaftlichen Erlöserwillen.

Otto Doderer.

Die Trilogie erscheint beim Kurt Wolff-Verlag in München, die früheren Bücher erschienen im Verlag Erich Reiß, Berlin W. Die Frankfurter Rede „Stirb und Werde" erschien in einem schönen Sonderdruck bei Englert & Schlosser, Frankfurt a. M.

Erdrausch.

(An Goethe.)

Von Fritz von Unruh.

Hoch im Geäst der schwankenden Pappel
Saß ich als Knabe oft
Entronnen heldischer Zucht
Für kurze Atemzüge der Seele.
In das wachsende Land,
In die glühenden Felder
Schaute ich —,
Bis mich Erdrausch ergriff.

Weh, daß ich Ahnung gefühlt —
Unter des Helmes Last
Und der Waffen Verknechtung
Mußte ich's büßen
Jahre um Jahr!
Bis ich niederbrach, willenlos,
Selber ein Schwert
In der Gewaltigen Faust.

Aber wie Wellen des Ozeans
Brandete doch an meine Kaserne
Von ferne Dein Lied,
Seliger Genius, Du,
Der Menschheit.

Da macht' ich mich auf,
Allen Wächtern zum Trotz,
Und pilgerte hin, nächtelang,
Bis ich, augenrot,
Ohrenbetäubt,
Im Dröhnen Deiner Gesänge
Wie ein neugeborenes Kind,
Fassungslos nackt,
Dir an den Busen fiel,
Unendliche Mutter
Meines Gefühls.
Über mich hin durch die Kronen der Völker
Rauschte Vision! —
Und ich schmückte mit den einfachen Waldblumen,
Anemonen und Veilchenblau
Den Scheitel meiner Erweckung.

Aber als ich mich wieder
Zur Wirklichkeit wandte —,
Da erbebte mein Herz
Vorm Verhängnis
Und der Götter Gericht.
Weil wir alle so knechtisch gelebt!
Und ich dachte der Bösen
In den frechen Palästen,
Dachte der Brüder all
In den Gefängnissen ihres Bluts,
Wie sie frönen im Joch,
Lästernd die Sonne,
Ohne zu horchen
Auf den Ruf der Amsel,
Wenn sie von der Mauer
In den blühenden Garten fliegt.

Als dann der Turm,
Faulig am Stock,
Krachte im Sturm
Wie Babels Gemäuer,
Und die Erschreckten,
Geil vor Entsetzen,
Die Füße der Statuen
Bellend umarmten —,
Ein jeder begierig
Sein sündig Errafftes,
Im Anruf zu retten —,



Da jauchzte ich auf,
Wie wenn Gnade
Die Tore der Kerker sprengt,
Und sagte:
Kommet heraus in das Licht!

Aber noch fassen sie's nicht
Und drängen zurück
Wie Vögel zum Käfig.

Wir aber, die wir das Lied
Der Ewigkeit
Von den Harfen der Genien
Erschüttert vernommen —,
Wir werden nicht ruhn,
Bis die Schlange
Aus des Lebensbaums Gezweige
Futterlos fällt —
Verhungert am Widerstand
Neuer Vereinigung
In der Liebe Gesetz.

Du aber, mein Volk,
Steige endlich herauf die breiten Treppen
Und ernte die Frucht,
Aufgehäuft in den Tempeln,
Die da lange gebaut sind
In der Dichter Verheißung —
Und der Ewigen Sein.

Trost des Gebirges*).

Von Ernst Lissauer.

1.

Indes ich dieses schreibe, sitze ich im bayerischen Gebirge. Im Angesicht des Wall- und des Setzberges und der Eingänge in das Valepp- und das Weißachtal; mir selbst zum Trost, vielleicht auch anderen, schreibe ich dies.

Von allen Tröstungen, welche leidenden Menschen gesagt werden, sind die meisten ohne Wahrheit, aber dieser Trost ist unzerbrechlich, unzerbrechlich wie die deutsche Erde, denn er ist die deutsche Erde selbst. Das Kaiserreich ist vergangen, politische Institutionen sind zertrümmert, wir verlieren große Gebiete an den Grenzen, wir werden unendlich abzugeben und zu sparen haben; aber wenn man einmal das große Geschichtsentsetzen durchgelebt hat, wenn man aus der nationalen Höhe von 1913 sein Volk fast ins Bodenlose hat stürzen sehen, so kommt ein Augenblick, in dem es gleichsam nicht mehr möglich ist, zu verzweifeln, das gepeinigte Herz sucht nach Balken und Steinen Glaubens, mit denen es bauen kann: ich sitze hier im stillen Gebirg an dem fast menschenlosen See, ringsum von allen Seiten sieht auf mich das Land. Das Land, um das all dies gegangen ist, uns allen, die wir Land selbst, welches das Volk trägt; das reinen Herzens waren und sind, ob auch verschieden gemeint und gewillt, — das Land: und siehe, es ruht, unwandelbar. Throne sind zerbrochen, Gesetze zerschlagen, Rechte zerrissen, Ordnungen zerfallen, das Reich bebt, aber das Land ruht, wie von je. Ungeheurer Trost geht aus von seiner Wandellosigkeit. Seit mehr als einem Jahrzehnt war ich hier nicht, — es ist vielleicht töricht und Spottes wert: man staunt, denn nichts hat sich verändert trotz allem Tun der Menschen gegeneinander. Der See glänzt und dunkelt. Das Gebirge ragt und lastet, blaut und blendet. Der Wind kraust über die Wasser. Die Bergbäche mit lautem Gefäll stürzen in immer dem gleichen Ton. Die Hemmschuhe knirschen an den Rädern. Unendliche Süße des reichgestapelten Heues tränkt die Luft überall.

Ich höre großen Trost reden aus allem diesem Schweigenden. Die Wiesen, die See- und Felswasser, die Berge reden mit lauter Stimme. Das Wort, das sie lauten, ist: Beständigkeit. Unendlich Geschichte ist über sie dahingezogen: Dreißigjähriger Krieg, Erbfolgekriege, Napoleonische Kriege; die Berge ragen, die Achen rauschen, unwandelbar. Aufgang und Niedergang scheint auf und verscheint über der Weite von Tal und Kämmen, der kleine Tag aus Morgen und Abend, der große Tag aus Säjahr und Fruchtjahr, Helljahr und Dunkeljahr. Das Land ist einfach und macht einfach; das Land ist ewig und lehrt Ewigkeit. Die in der Stadt wohnen, müssen völlig verzweifeln; denn sie sehen zwischen den dichtgestellten, hochgebauten Häusern den Himmel nicht, der wie die sichtbar gewordene Ewigkeit über der Breite des Landes ausgespannt ist. Ich aber vernehme aus den Schrunden, Klammen, Wäldern des Gebirges, daß auch dieser große Geschichtsschmerz einmal vergangen sein wird, die beständigen Berge werden ragen, die Bäche die Felsen rollen und wetzen, das Vieh wird weiden, die Wände werden widerhallen von den Schüssen, die Jauchztänze werden gestampft und gesungen werden, unser heutiger Schmerz wird vergessen und vergangen sein, eingemahlen von der lang und langsam mahlenden Geschichtsmühle, Volksmühle, wie der Schmerz von Vätern und Vorvätern und von deren Vätern und Vorvätern. Das Volk bleibt, das Land bleibt; dies lernt man hier bei See und Gebirge. Ich höre großen Trost reden von Wassern und Wänden.

2.

Und während ich auf den Land- und Seestraßen, den Wiesen- und Bachwegen gehe, nicht zu Rast, noch minder zu Lust, sondern zu mich sammelnder Arbeit mich sammelnd, die Worte und Musiken, die inneren Widerscheine großer Bau- und Bildwerke ziehen mit mir, Trost Geistes redet auf mich, stärker als jemals, im stillen Gebirg. Der Geist ragt weit um mich her, ein anderes Gebirg, unsichtbar gehüllt über das sichtbare, gleich ihm unwandelbar. Beethovenisch brausen die Kamine und Klamme, in süß- und dunkler Bläue glänzt der Mörikesee, der dunkle Brahmsberg ragt, steil funkelt der Großbruckner, unterm geöffneten Mittaghimmel saust und funkelt in Juwel- und Kristalltinten das Grünewaldgeblock, mit heiteren Laubhängen und steilen Eismauern baut sich aufwachsend das Goethegebirg. Hölderlinischer Wind umstreicht meine Schläfen, Hebbelische Donner reden bisweilen um den Horizont, die schreitende Sohle berührt das Land, eine Luft Geistes spannt und spinnt sich über dem Scheitel, von

*) Aus „Festlicher Werktag", Verlag der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart. Siehe Besprechung am Schluß des Heftes.



Fuß zu Haar gehe ich gekleidet in Deutschland. Mit dem lastenden Schritt, mit dem lose flatternden Haar fühle ich es, faß ich es, gleichsam pur. Niemals noch habe ich es so stark verspürt. Deutschland bläst mir an die Stirne, Deutschland weht mir an die Haut, Deutschland haucht mir in Nüstern und Mund. Sie beschimpfen es, um so heißer liebe ich es; es soll wanken, desto wandelloser spüre ich es; sie wollen es zerstören, ich fühle seine Ewigkeit. Die Breiten Bodens unter mir, die Himmel Geistes über mir: ich geh, ich weiß, wohin; mich wundert nicht, daß ich trotz Grames fröhlich bin.

Dunkelblaue Arabesken.

Von Irmgard Raffauf.

I

Leise Wehmut mich verzehrt
Leben, ach wo flogst du hin!
Nirgends will mir Zukunft blinken,
Nichts verlockt zu freiem Mut;
immer nur schau ich in mich.
Stillesein will mich durchtränken,
Klar und ruhig, quellenkalt.

II

O Freund, verschließe nicht dein Herz
vor meiner stillen Not
Und neige huldreich mir die Stunde,
die dich mit Lust erfüllt.

So wie die Macht zu singen
den Sänger tief beglückt,
doch auch soweit die Stimme trägt
den Raum mit Klang erfüllt,

So bleibe fröhlich du
in deinem Wirken;
nur gönne mir dabei
zu spüren, wie es sei.

III

In langen Wogen schwinden meine Tage.
Und Stille liegt umher, nur Stille.
Ehern, beständig und klar.
Fahl hebt eine Möwe an
zu fernem, erlösendem Flug!
Meine sehnende Sucht, wann bist du gestillt.

IV

In meinen stillen Brunnen sickern kühl die Tage
Und ferner Wolken liebliche Wogen
ziehen im Spiegel des schweigenden Grundes.
So schwindet mein Herz.

V

Ich geh nicht rechts,
ich geh nicht links
um einen Freund zu finden.

Ich sehne nicht,
ich suche nicht
und bin für ihn bereit.

Auf allen Wegen,
die ich komme
kann Gnade mir erblüh'n.
Allüberall
ist taub im Segen;
du, sei nur bereit.

VI

Beglückende Gabe.

Fahre wohl, mein inniger Bruder!
Gesetze erfüllen sich tiefbeglückend,
wie in der köstlich vollendeten Traube
so auch in uns, unabwendbar, Gereifter.
Behutsam lösen wir nun auseinander
Pfad und Leben, zum Licht gewandt.

Tiefgesichert in treuen Gesetzen
gehen wir in Reife ein.
Und Friede erblühe um uns.
O fahre wohl, du innig Bestehn.

Stil.

Eine Betrachtung zur Architektur der Gegenwart.

Das architektonische Bild der Gegenwart erscheint uns unbestimmt und zerrissen. Architektur als ein Begriff künstlerischen Wirkens wird heute nicht mehr geachtet. Die Koryphäen der Baukunst kehren mehr oder weniger reuig zur mehr oder weniger verkappten traditionellen Form zurück und scheinen eine innige Genugtuung darin zu finden, den konkreten Willen, den Idealismus, die Überzeugungen ihrer Jugend zu vergessen, die zugleich die Jugend einer werdenden Architektur zu sein schien. Eine Zeit, die kaum ein Jahrzehnt zurückliegt, hat schon fast historische Geltung erhalten. Die Intensität und die freudige Energie eines Neuschaffens auf dem Gebiete der Baukunst scheint verloschen, und die kleinen Flämmchen, die hier und da noch aufzucken, vermögen kaum mehr zu bewirken als eine wehmütige Erinnerung an jene Zeit des Ringens, der Arbeit, des Willens und eines wehrhaften Idealismus.

Wenn wir versuchen wollten, heute Namen zu nennen von Führern auf dem Wege zu einem eigenwertigen architektonischen Ausdruck unserer Zeit, so wären wir gleich zu Beginn in ernstlicher Verlegenheit. Denn fast alle die, deren Namen heut der Öffentlichkeit geläufig sind, die aus Revolutionären der Baukunst zu Götzen der Architektur geworden sind, müssen für eine Betrachtung ausfallen, die den konkreten Willen und die reine Absicht zur Kunstleistung als Kriterium aufstellt. Kaum einer ist der Versuchung entgangen, dem Auftraggeber, dem Geschmack des Publikums allzu weite Konzessionen zu machen, ja aus der Art und Richtung dieser Konzessionen jene individuelle Note zu gestalten, die für Name und Art des Einzelnen nun einmal charakteristisch sein muß. Die Vergangenheit, früher ein Gegenstand heftigster Verleugnung und eine Sammlung alles dessen, was man vermeiden zu müssen glaubte, ist heute wieder in Gnaden aufgenommen, und darf dazu behilflich sein, den Mangel an künstlerischer

Schaffenskraft zu verkleistern, ja sogar durch diese großzügige Konzession den Meister dem Empfinden des Publikums näher zu bringen, des Publikums, von dem auf dem Gebiete der Architektur jeder ernsthaft kritische Geist die Überzeugung hat, daß es gar keinen Geschmack besitzt, sondern nur eine liebevoll gepflegte Sentimentalität der Erinnerung.

Denn dieser Hang zum Biedermeier, die Sehnsucht zu den Formen des 18. Jahrhunderts, dieses Hervorzerren gotischer Probleme, diese Krückstützen der Renaissance, sind nichts wie eine Summe von Beweisen, daß eine Baukunst unserer Zeit, unseres Empfindens, unseres Geistes, zu gestalten, diesen Führern der modernen Architektur als ein unmögliches Beginnen erschienen ist, von dem aus sich in die sanfteren Gefilde der Traditionen zu retten ein ebenso verständliches wie rentables Beginnen erscheint.

Daß diese ganze Art architektonischen Schaffens im Innern unlogisch, ohne Halt, ohne Wahrheit und Gewicht sein und bleiben muß, das nicht Fundament der Zukunft sein kann, was Maske der Vergangenheit war, das sehen sie nicht, das wollen und dürfen sie nicht sehen. Gut, man hat gekämpft, gerungen, man hat Aufsehen gemacht, Begeisterung entfacht, einem Schwarm von jugendlichen Idealisten Möglichkeiten gezeigt, die nicht auszudenken waren. Man ist anerkannt worden, hat Aufträge erhalten, sitzt warm und schafft unentwegt eifrig und nach dem Meter Architektur, wobei zur Kennzeichnung des Produktes die individualistische Note sorgfältig hineinfrisiert wird. Wenn etwas hassenswert ist an unserer Generation, so ist es diese Resignation, die fast niemanden verschont hat, die zur Selbstverständlichkeit einer jeden künstlerischen Entwicklung naturnotwendig zu gehören scheint. Daß diese Resignation ein vernichtendes Urteil an der eigenen Vergangenheit, am Willen und an den Idealen der Jugend bedeutet, das sieht niemand; niemand scheint zu fühlen, wie kläglich das ist. Wenden wir uns fort von einer Erkenntnis, die uns nur mit tiefstem Bedauern, ja mit Schmerz erfüllen muß, und versuchen wir, ein wenig Hoffnung, Trost, Zuversicht und Glauben zu gewinnen aus dem Schaffen der jungen Generation, in der noch Möglichkeiten und Verheißungen ungebrochen vorhanden sind.

Unter der jungen Generation wollen wir nicht nur die Zahl junger Architekten begreifen, in denen der Wille, der Wunsch, die Sehnsucht nach einem eigenen baukünstlerischen Ausdruck unserer Zeit lebendig ist, wir wollen in diesem Begriff auch jene wenigen Künstler umschließen, deren Schaffen bis in unsere Tage Ringen und Entwicklung geblieben, deren Geist der der Jugend ist. Es sind einzelne wenige, von denen mit um so größerer Achtung zu reden ist, als sie der allgemeinen Resignation erfolgreich Widerstand geleistet, ihre Aufgabe und ihren Willen nach Möglichkeit fest und rein bewahrt haben. Es sind wenige, und sie einzeln zu nennen, ist nicht Sinn und Absicht dieser Zeilen. Was sie auszeichnet, was ein Wesentliches des Geistes der jungen Generation ist, das ist ihre Richtung von der Vergangenheit fort in die Zukunft hinein.

Von dieser Vergangenheit muß gesprochen werden, um die Notwendigkeiten der Zukunft begreiflich zu machen.

Es ist eine der wenigen Erscheinungen, die unsere Gegenwart mit jener Epoche vor zehn Jahren gemeinsam hat, daß so viel vom Willen zum Stil gesprochen und geschrieben wird, und daß man im Grunde wohl ganz anderes erzielen will wie eben Stil. Der Begriff des Stiles ist zunächst ein rein historischer. Aus dem Distanzgefühl einer Gegenwart zu irgendeinem Abschnitt der Vergangenheit sind Stilbezeichnungen geprägt worden als formale Unterscheidungsmerkmale architektonischen Ausdrucks. Keine Zeit dürfte sich wohl ihres Stiles als solchen bewußt gewesen sein, wie wohl überhaupt das Gefühl eines Abschlusses, eines konkret erreichten nennbaren Zieles niemals bestanden hat, ebensowenig wie es in unseren Tagen besteht. Eine jede Generation, ein jeder Ausdruck der Kunst ist — entwicklungsgeschichtlich betrachtet — Übergang gewesen, niemals aber Vollendung. Jene Klassifizierung in abgeschlossenen Stilperioden, wie sie die Kunstwissenschaft und das Unterscheidungsbedürfnis nachfolgender Generationen geschaffen haben, bedeutet kaum mehr wie eine formale Kennzeichnung von besonderen Merkmalen eines bestimmten architektonischen Ausdrucks.

Es sei erlaubt, hier den ernstesten Zweifel auszusprechen, ob eine solche Gemeinsamkeit heute möglich ist oder in Zukunft denkbar sein wird. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts befindet sich der menschliche Geist in einer gewaltsamen Entwicklungskrisis, deren Abschluß heute auch noch nicht annähernd zu bestimmen ist. Die Möglichkeiten des Durchdringens einer gemeinsamen Lebensauffassung sind um so viel geringer geworden, als die Differenzierung des Bewußtseins und die Individualisierung der Menschheit im Zunehmen begriffen ist. Und dieses Sich-nicht-trennen-können von Stilformen der Vergangenheit ist vielleicht ein Beweis dafür, daß so viele außerhalb einer Gemeinsamkeit auf dem unsicheren Boden einer selbst zu begründenden und selbst zu vertretenden Anschauung an den zuverlässigeren und vertrauteren Formen der Tradition einen innerlichen Halt zu gewinnen suchen, der doch nur trügerisch sein kann. Denn wir hatten gesehen, daß die Form nur Ausdruck eines geistigen Prinzipes ist, das eben doch völlig anders ist als irgendeines der Gegenwart, daß daher die Anwendung der traditionellen Form auf dem Boden einer andersartigen Geistigkeit stets ein Notbehelf, eine Dissonanz, ein Irrtum, ja sogar eine Schuld ist und bleiben wird.

Es ist der Irrweg des modernen Stilwillens, daß er die Form sucht, statt zunächst die Grundlagen und Ursachen der Form, die geistigen Prinzipien zu schaffen, und in dieser Tatsache ist auch das unzureichende Resultat begründet. Es ist nicht möglich, einen Stil bewußt schaffen zu wollen, es ist genau so unsinnig, wie das Unterfangen geistig differenzierter Menschen der Gegenwart, auf der Basis eines absichtlichen Primitivismus und einer gewollten Naivität zu neuen Kunstformen zu gelangen. Primitivität und Absicht negieren sich ebenso wie Stilform und Bewußtheit. Diese Tatsache kann nicht stark genug betont werden. Wenn wir heute in fünf Jahren in der Malerei sieben Kunstrichtungen verbrauchen, von denen jede für das Ziel, für die letzte Offenbarung erklärt wird, so ist das aus jener

Überschätzung des Formalen zu begreifen, das man immer wieder literarisch ausgiebig zu rechtfertigen versucht, weil eben das Empfinden so wenig damit zu tun hat, weil die prinzipielle Basis der Malerei, der Musik, der Architektur verloren gegangen zu sein scheint über dem Bedürfnis der geistigen Sensation, der unbefriedigenden Selbstbetätigung, nicht zuletzt über der Sucht nach dem materiellen Erfolge im künstlerischen Schaffen.

Kehren wir zur Architektur zurück, für die vielfach das gleiche gilt. Es ist notwendig, zu erkennen, daß man Stil nicht beabsichtigen kann und daß es vielleicht gut wäre, die Stilprogramme ein wenig zu beschneiden: Es ist weitaus notwendiger, zu empfinden, daß die Form eine sekundäre Frage und eine Resultante des Prinzips ist. Und auf dieser Basis des architektonischen Prinzips müssen wir leider noch jede Kundgebung und jedes Programm vermissen. Vielleicht auch: glücklicherweise.

Wie steht es um die architektonischen Prinzipien der Gegenwart? Prinzipien, das sind die Fragen des Aufbaues, der Massenverteilung, des Rhythmus, der Gliederung, der Betonung und des Abdämpfens, der Fläche und des Kubus, des Grundrisses, der nach Ostendorffs gutem Worte: Der Querschnitt ist durch eine künstlerische Idee, kurz, Prinzipien sind die Grundlagen der geistigen Verfassung, die den Organismus des Bauwerks bestimmen.

Daß hier eine Fülle von Möglichkeiten künstlerischen Schaffens besteht, die jenseits aller Tradition zu wertvollen Resultaten führen kann, hat unsere Zeit im einzelnen dort bewiesen, wo die Natur der Probleme eine Auseinandersetzung mit dem Prinzip unausweichbar erzwang. So ist z. B. die Gestaltung des Bahnhofes zu bemerkenswerten Ergebnissen gelangt, durch die Individualisierung der Einzelorgane des Baukörpers, ohne dadurch die Einheitlichkeit des Gesamtorganismus zu zerstören. Die Loslösung der Empfangshalle vom Bahnsteigkörper und die selbständige und individuelle Behandlung beider Körper auf der Basis einer gemeinsamen Idee ist ein sehr beachtenswertes Moment. Hierzu tritt noch die Untergliederung der subjektiven Behandlung der Verwaltungsbauten, des Güterverkehrs, der postalischen Bedürfnisse, alle diese Organe selbständig und individuell behandelt im Rahmen ihrer besonderen Erfordernisse, dennoch zuletzt eingeordnet in die umfassende Idee des Bahnhofes. So ist auf diesem Gebiete, wo die Neuheit der Probleme eine Auseinandersetzung erzwang, die Frage des architektonischen Prinzips wesentlicher geworden wie die der formalen Gestaltung zum Segen des Resultates. Denn daß auf diesem Wege auch die Form zu eindrucksvollen und nachhaltigen Ergebnissen zu führen vermag, beweist mit am stärksten in neuerer Zeit der Stuttgarter Hauptbahnhof von Bonatz.

Ähnliches zeigt sich auf dem Gebiete des Fabrikbaues. Die Individualisierung der Funktion als Prinzip architektonischen Gestaltens hat auch hier zu einigen günstigen Ergebnissen geführt, die einer weiteren Entwicklung von Nutzen sein kann. Es ist bei der Fabrik zunächst die Trennung von Fabrikation, Montage, Lager, Verkehr und Verwaltung, die die Richtlinien baulicher Gliederung bestimmen. Aus dem Baukörper ist die Treppe losgelöst und als selbständiges Bauglied behandelt, ebenso der Aufzugsschacht, trotz dieser aber oft noch weiter greifenden Individualisierung der einzelnen Bauorgane ist die Einheit des architektonischen Ausdrucks bestimmt und eindrucksvoll gewahrt. (Behrens, Pölzig, Stoffregen.) Bemerkenswert ist die Arbeit von Gropius, in dessen Schaffen besonders der Wunsch nach Lösung der Problematik des Prinzipiellen stark hervortritt. Neben seinem Bureauhaus auf der Ausstellung des Werkbundes in Köln 1914 sei noch das Theater van der Veldes in ähnlichem Sinne hervorgehoben.

Als eine der bemerkenswertesten Schöpfungen einer grundlegend prinzipiell-künstlerischen Lösung mag der heutigen Generation das Warenhaus Tietz von Olbrich in Düsseldorf gewiesen sein, das eben auf dieser Basis auch eine formal bemerkenswerte und wertvolle Gestaltung gefunden hat, die heute noch nicht übertroffen worden ist. Andere Beispiele für dieses Prinzip der Individualisierung der Organe eines Gesamtkörpers unter Betonung ihrer künstlerischen Einheit finden wir noch mehrfach, nämlich überall dort, wo die Neuheit des Problems eine prinzipielle Auseinandersetzung zwingend notwendig machte. (Speicher, Getreidesilo, Bureauhaus u. a. m.)

Überall aber, wo dieser unmittelbare Zwang nicht gegeben war, wo es dem freien Willen des Architekten überlassen war, ob ihm das Prinzip oder die Form gewichtiger erscheine, erleben wir das Fiasko, wie es sich in der ewig gleichbleibenden tausendfachen Misere des Mietshauses, der Kleinwohnung, des Hotels, der Bank, des Rathauses, der Postgebäude manifestiert, kurz, in all den Baulichkeiten, die bestimmende Faktoren des Städtebaues sind. Und gerade dieser Städtebau ist es, der über günstige Anfänge hinweg in noch vielfach gesteigertem Maße prinzipieller Arbeit bedarf.

Es ist unfaßbar, daß heute noch jedes Werk über Städtebau mit hundert Abbildungen vergangener Stadtanlagen aufwartet, statt auch nur eine voraussetzungslose, prinzipielle Erörterung zu bringen. Es ist notwendig, sich aufs neue klarzumachen, was ein Platz ist, was eine Straße, was eine Tür, ein Fenster. Das gedankenlose unendliche Fortkopieren von ehrwürdigen Gesimsformen und Profilen ist schwer verständlich. Der organisch-künstlerische Sinn für den großen, ja entscheidenden Wert dieser Gelenkverbindungen der Bauteile und Baukörper muß einmal zur Geltung kommen. Es kann als feststehend angenommen werden, daß die Körpergestaltung des städtebaulichen Organismus zu ganz anderen und wesentlich reicheren Möglichkeiten und Schönheiten führen kann, als sie in getreuer Anlehnung an die Vergangenheit noch heute immer wieder unentwegt geschaffen werden.

Der starke und energische Rhythmus der Gegenwart, der das industrielle Leben, Handel und Verkehr zwingend beeinflußt, wird in absehbarer Zeit seine formgestaltende Kraft auch in einer Umgestaltung des Städtebaues, der Hausform, der Wohnweise zum Ausdruck bringen. Ein kurzes Beispiel: Die Straße ist heute ein gleichmäßig breites Pflasterband zwischen zwei langen seitlichen Wänden, die hin und wieder unterbrochen sind. Körperliche Eindrücke sind außer an Straßen-

kreuzungen nirgends vorhanden, da die angeklebten Erkerkästchen und ausgehöhlten Loggien in städtebaulichem Sinne wohl kaum hier in Betracht kommen. Also ein Pflasterband zwischen zwei langen Seitenflächen, das ist die Straße. Jede starke Modellierung, jeder Rhythmus, jeder Wille zur Überwindung der perspektivischen Entfernung fehlt hier, da die Laternenpfähle nur sehr mangelhaft wirken.

Unser Raumempfinden ist ausnahmslos nicht geometrisch, sondern perspektivisch, nicht absolut, sondern relativ. Die Straße kann als Raumkörper daher nur ganz in das Bewußtsein des Beschauers aufgenommen werden, d. h. architektonisch wirken, wenn ihre perspektivische Entwicklung durch die besondere Art der Gestaltung des Straßenkörpers dem Empfinden deutlich gemacht wird. Körperliche Bildungsgesetze, die wir bei jeder guten Statue finden, gelten in gleicher Weise für die Körpergestaltung von Straßen und Platz. Die raumkörperlich-rhythmische Straßengestaltung ist eines jener bedeutenden Probleme, die zu den großen Aufgaben der architektonischen Gegenwart gehören. Aber sie ist bei weitem nicht die einzige.

Der gebildete Mensch der Gegenwart begreift unter Stil ein Kriterium der äußeren Form, nicht mehr und nicht weniger. Danach wäre der Stilwille unserer Zeit ein Wille zum Formalen, und in der Tat sehen wir diese Überlegung im großen und ganzen bestätigt. Die architektonische Bewegung der letzten zwanzig Jahre hat überwiegend sich mit formalen Problemen befaßt, und in dieser Tatsache dürfte ein Kern der Erkenntnis verborgen sein für das im wesentlichen negative Resultat, das diese ganze große Bewegung im Verhältnis zur aufgewandten Arbeit, Mühe, Willen und Idealismus heute zeigt. Eine leicht faßliche Illustration zu dieser Feststellung bietet der Jugendstil, dessen prinzipielle Irrtümer die folgende Generation trotz ihrer Geringschätzung seines Wertes nur unzureichend abgelehnt hat. Es sei bei dem großen Gewicht dieser Fragen versucht, die Situation ein wenig deutlicher zu klären.

*

Wenn wir die Stilkomplexe der Vergangenheit und ihre Entwicklung überschauen, so bleiben dem tiefer eindringenden Geiste zwei Hauptmomente ihres Entstehens nicht verborgen. Zunächst der Umstand, daß die Stilunterscheidung als Formalbegriff nicht das eigentlich Wesentliche und Prinzipielle, nämlich den geistigen Zustand einer Epoche erschließt, sodann die Tatsache, daß jene Gemeinsamkeit des formalen Ausdruckes auf einer Gesamtheit einer geistigen Verfassung notwendig beruhen müsse. Diese Gemeinsamkeit des geistigen Zustandes fand in der Kunst, besonders in der Architektur, nur seine äußere Auswirkung, nicht aber seine Begründung, sondern seine Ursache war die tief innere Gemeinsamkeit der Lebensanschauung und Lebensauffassung, die in ihrer bestimmt umrissenen Art für jene Epochen weit wesentlicher ist, als ihr formales Auswirken in Form von Kunst. Also — der formale Ausdruck, kurz der Stil, ist eine sekundäre Begleiterscheinung eines Zustandes gemeinsamer Geistigkeit, der in seiner besonderen Art eben den wesentlichen Inhalt, das geistige Prinzip einer Epoche bedeutet.

Aus dieser Erkenntnis ergibt sich die Folgerung, daß Stil als formale Erscheinung als Grundbedingung die Gemeinsamkeit eines grundlegenden geistigen Zustandes voraussetzt. Diese Grundlage wirkt sich in der Architektur zunächst in der prinzipiellen architektonischen Auffassung aus, d. h. in Grundriß, Aufbau, Massenverteilung, Raum- und Gewichtsdispositionen. Und erst auf dieser prinzipiellen Grundlage konnte sich die Besonderheit des formalen Ausdrucks entwickeln, die von einer späteren Warte aus die Kennzeichnung des Stiles erfährt.

Kehren wir von dieser Überlegung zum Stilwillen der Gegenwart zurück, so sehen wir, daß wir, um einen Stil zu bekommen, zunächst eine umfassende und durchdringende Gemeinsamkeit der geistigen Verfassung besitzen müßten, die nicht eine bestimmte Kaste, einen Stand, einen Bildungsgrad, eine Nation charakterisieren dürfte, sondern bedeutende Teile der Kulturmenschheit der Gegenwart gleichmäßig durchdringen und umfassen müßte. Ihre erste Bedingung wäre also die Grundlage einer demokratischen Kultur.

Die Architektur darf sich nicht geometrisch, sondern sie muß sich dynamisch entwickeln. Proportionen bedeuten nichts Seiendes, Ruhendes, sondern bedeuten Bewegung, Kraft, Widerstand und Nachgeben. Ihr Wesen ist vorzugsweise dynamisch, anders könnte ein Kreis, ein Quadrat nichts Ruhendes, Stilles, Geschlossenes bedeuten, wenn nicht die vielfachen Formen des Rechtecks, des Dreiecks das Gegenteil zum Ausdruck bringen würden. Wenn wir Flächen in ein Verhältnis zueinander setzen, so wirken eben nicht die bestimmten Flächenmaße, sondern der durch diese Maße bestimmte dynamische Ausdruck. Der aber ist nicht Fläche zu Fläche schlechthin, sondern Kraft und Widerspiel, Richtung, Ziel, Bewegung, Ausdehnung, Verzicht, Niederlage und Triumph, Energie und Resignation.

Eine neue Architekturbewegung müßte von der Masse ausgehen, nicht von der Linie oder bestenfalls der Fläche. Das ist die Krankheit, die Schwäche, der Keim der Resignation der modernen Kunst. Immer noch hat man nicht begriffen, daß Platz, Gebäude, Zimmer Raummassen sind, in denen die drei Proportionen in den vielfältigsten Möglichkeiten der Wechselwirkung zueinander eine unendliche Fülle von Gesichtern zu schaffen vermögen. Was heute geschaffen wird, sind zumeist keine Gesichter, sondern Masken, ist nicht Überzeugung, sondern Frage. Sind nicht Körper, sondern Hohlformen. Die Krücke der Geschmackskunst auf solider historischer Basis kommt so sehr wieder zur Geltung, daß man fast geneigt sein könnte, von einem Ende der modernen Architekturbewegung zu sprechen.

Dieser schmerzlichen Erkenntnis gegenüber bleibt uns die eine große Hoffnung auf die Jugend. Immer wieder wird der jungen Baukunst Übertreibung vorgeworfen, Mangel an Maßhaltenkönnen, wie an Differenzierungsvermögen. So ist es heute zur Selbstverständlichkeit geworden, an der Jugendstilepoche kein gutes Haar zu lassen und nur von ihr zu sprechen wie von einer Zeit, die man doch Gott sei Dank überwunden hat und auf die man nun verächtlich lächelnd zurücksieht. Demgegenüber sei hier an einiges erinnert, das festzustellen wert-

voll ist: Eine Entwicklung, sei sie die einer Generation oder eines Individuums, einer Stilrichtung oder eines Kunstwerkes, hat ihren Anfang, ihr Wachsen, ihr Übertreiben, ihr Ringen, sogar ihr Fehlgehen bitter nötig, wie alles organisch Gewordene, wenn eine solche Bewegung überhaupt Wert besitzen soll. Woraus soll die Klärung sich gestalten, wenn nicht aus dem Überschwang. Woher soll Neues, Untraditionelles entstehen, wenn nicht aus dem starken Eigenwillen der Jugend. Woher sollen Kunstwerke kommen, wenn nicht aus der Sehnsucht und der Not des Einzelnen zu blühen und Frucht zu tragen. Jede gesunde Entwicklung bedarf nichts notwendiger wie ihres Kraftüberschusses, der kaum groß genug bemessen werden kann. Je geringer er ist, desto eher läuft sie sich tot. Ein schmerzliches Beispiel zeigen die letzten Stadien der modernen Baukunst. Neues kann nur im Gegensatz zum Alten geschehen, in Gewaltsamkeit steckt nicht nur Überhebung, sondern auch Kraft.

Niemals war Opposition, Kraft, Gewaltsamkeit, Eigensinn, ja Übertreibung nötiger wie heute, wo die Seuche der Resignation noch nicht ein Dutzend unserer prominenten Architekten verschont hat. Nichts gegen den Überschwang, gegen die Neigung zur Monumentalität. Ist Monumentalität nicht mehr wie Stilisierung? Ist sie nicht Wunsch, Wille, Sehnsucht nach Kraft, Masse, Ausdruck, wo vor zwanzig Jahren unzureichende Schwäche stand? Eine junge Kunst, eine junge Architektur, die in der Kraft ihres Willens nicht danebenhaut, nicht zunächst zu viel gibt, ist ihren Namen nicht wert und wird niemals zur Reife gelangen.

Lassen wir uns nicht entmutigen durch die Resignation der Führer. Die Zeit ist bitter schwer für die Architektur. Große Aufgaben, besonders solche der Monumentalität, werden in nahe Zukunft kaum gestellt werden können. Das Reich wird nach der furchtbaren Katastrophe dieses Krieges allzuschwer arbeiten müssen, um an Aufgaben der Repräsentation und der Monumentalität irgendwie denken zu können. Vielleicht ist aber gerade das gut für die Entwicklung der jungen Baukunst. Es wird sie vor Dokumenten einer wenig reifen Periode bewahren, sie zwingen, sich in kleinen Aufgaben zu betätigen und an ihnen das Maß ihres Könnens und ihrer Liebe zu messen. Der Weg ist kaum freudig und sicher nicht leicht. Wenn aber überhaupt Werte stecken im Kunstwillen der jungen Generation, dann wird sich hier erweisen, was wahr und echt ist. Falsches, Ungerechtfertigtes, muß notwendigerweise zugrunde gehen, wo nur zähester Wille zum Ausharren und unveränderliche Sehnsucht das Ziel nicht verlieren können, welches die Beglückung des Stiles umschließt. H. de Fries.

edichte

von K. A. Schimmelpfeng.

1.

Die Schönheit des Alltags will ich singen,
Von den Dingen des Lebens will ich sprechen,
Euch die Heiligkeit des Tages,
Die Heiligkeit des körperlichen Lebens erzählen.
Die Schönheit des körperlichen Lebens!
Die edlen Formen der Dinge,
Die immer um euch sind,
Sollt ihr sehen.
Ihr sollt sehen und fühlen:
Die Zartheit der Bewegung,
Die die junge Mutter hat,
Ihr Kindchen zu tragen und zu hüten.
Und eure Nerven sollen stark sein,
Die Schönheit zu begreifen,
Die im Brausen des Kraftwagens liegt,
Die aus dem überwältigenden Lärm
Des rasenden Schnellzuges brüllt.
Die prangende Pracht der messinggeschmückten
Glänzenden Lastwagenpferde
Und die Feierlichkeit des stolzen Fuhrmanns,
Der, die Peitsche in der rechten Hand,
Selbstsicher und hoher Würde voll
Den Pferden voraufgeht.

Alles möcht ich euch zeigen.

Aber mein Wort ist schwerfällig
Wie der Flug des Habichts,
Der in langsamen Kreisen
Sich in den Himmel schraubt,
Dessen Abstieg zur Erde die stärkste Linie ist.
O könnten meine Verse diese Kraft haben
Und zugleich den blitzenden Schwung,
Der im Flug des Rotschwänzchens und der Bachstelze ist
Mit all ihrer zärtlichen Lieblichkeit!
Damit ich euch recht singen könnte
Von der Schönheit und Heiligkeit des körperlichen Lebens.

2.

Euer Geist, ihr Ältern meines Volkes,
Ist um mich und in mir.
Euer starkes Blut
Geht fröhlichrot
Seinen Weg durch meine Adern.

Stark atmet die Erde in mir.

Alles wohnt in meiner Hand:
Die Arbeit und die Lieder
Der Bauern am Pflug,
Die Schritte der Wanderburschen,
Die hellen Gesänge der Mädchen,
Die Handgriffe der Arbeiter in den Fabriken,
Die schnellen und strengen Sprünge der Tiere im Walde,
Der Sturm, der die Bäume beugt,
Die Stille des Abends,
Die hohe Wut der Schlacht,
Das Rauschen der Sense im Korn,
Der Donner des rasenden Schnellzugs,

Der Wachtelruf,
Des Habichts wilder Schrei,
Alles Spiel der quicken Kinder,
Aller Schmerz und alle Wonne der Menschheit.
Der klingende Frost der Nächte,

Die hülsensprengende Kraft des Frühlings,
Die strahlende Klarheit des Lichtes,
Der Blitz und der Donner der Wolken,
Alles lebt aus meiner Hand.

Ohne Stolz.
Mit hellem Stolz
Will ich es sagen,
Denn euer Blut, ihr Altern meines Volkes,
Geht fröhlichrot durch meinen Leib,
Und stark atmet die Erde in mir.

Zielsetzung und Zielverhinderung*).

Was die Perser gewaltverteilend trennten in Ormuzd und Ahriman und dafür das Christentum zu seinem allmächtigen Eingott inkonsequenterweise einen gestürzten und doch auch mächtig bleibenden Luzifer erfinden mußte, das hat bei der philosophischen Welt- und Religionsdurchdenkung, so bei Platon, dem Perser Mani und den andern Gnostikern, Begriffsbildungen erfahren, die einem gedachten Einheitswesen als der Verkörperung von Gut und Böse Namen zu geben suchte. Mir selbst will der Name Demiurg am ehesten gefallen, allerdings nicht in der gnostischen Anwendung, die den Demiurg nur Schöpfer sein ließ einer materiellen Welt und ihn unterstellte einem höheren und höchsten Gott. Weit lieber will ich Platons uralten Demiurg als Weltbildner und Weltbaumeister so verstanden wissen, wie ihn Hermann Hesse in seiner Karamasoff-Betrachtung verstanden wissen will: als eben den Gott, der zugleich gut und böse ist, oder vielmehr als den Gott des lebenden Alls, der nicht Gut und Böse kennt und der auch in uns unausweisbar lebt. Wir kennen ihn alle und erleben ihn schmerzhaft in der tragischen Erkenntnis, daß unsere inneren Zielsetzungen allzu herrliche Gleichnisse von uns und unserer Sehnsucht sind, Gleichnisse, die nie oder doch selten Ereignis werden wollen. Denn dieser Gott ist bereits wie jeder andere Gott eine solche innere Zielsetzung der Menschen, ist die Zielsetzung und der Inbegriff aller Zielsetzungen überhaupt, nur daß er auch zugleich Begriff und Urbild ist von der menschlichen Zielverhinderung. Und um dieses zweiten willen darf einzig auch er nur als Ebenbild des Menschen angesprochen werden, wohingegen sonst Gott kein Ebenbild des Menschen ist (wie eine Um- und angebliche Richtigstellung der biblischen Schöpfungsurkunde zu dekretieren versuchte), wohl aber ein Vorbild, eine Sehnsucht: die Zielsetzung zum besseren Menschen schlechthin.

Wenn ich nun ein wenig in den tragischen, tragikomischen Kreis, mit dem unsere Seele von unsern inneren Zielsetzungen und Zielverhinderungen umzirkelt ist, einzutreten gedenke, so geschieht es nicht, um Demiurg ein Opfer zu tun, oder etwa, um mit Hermann Hesse in dem uralten Weltbaumeister das neue Gottideal zu erblicken, das nach den beispielgebenden Brüdern Karamasoff in dem großen Romanwerk Dostojewskis nun von einem ganzen, untergehenden Europa mehr unbewußt denn bewußt verehrt und angebetet wird. Denn es liegt mir fern, aus artistischem Vergnügen oder aus gläubiger Gebundenheit ein Gottideal gegen ein anderes Gottideal auszuspielen, um etwa — und ebenfalls mit Hermann Hesse — den bewußten oder unbewußten Demiurgbekennern nachzusagen, im Jenseits ihrer Gegensätze von Gut und Böse throne die Amoral. Unschwer wird es aber sein, in meiner Betrachtung den dogmatischen Standpunkt einer Jenseits-von-Gut-und-Böse-Ethik zu finden, der, wenn er auch unbesprochen bleibt, sich doch von selbst ergibt. Zwar habe ich mir nicht Gott, die höchste aller menschlichen Zielsetzungen, zum Thema gestellt, vielmehr soll ja nur über die Tragik gesprochen werden, die sich aus Zielsetzung und Zielverhinderung ergibt. Und um diese darzutun, genügt eine andere, kleinere Zielsetzung unter der Vielheit unserer Zielsetzungen, genügt ein Ideal, das jeder aus seiner strebenden Bemühung kennt, wohingegen der Versuch der Angleichung an die höchste Zielsetzung, Gott, nur die Angelegenheit weniger Erwählter ist. Aber ein Teil dieser letzten und höchsten aller Zielsetzungen ist letzthin auch die Zielsetzung Treue, die als Beispiel zu geben Eros mir riet. Diese kleinere Zielsetzung ist sozusagen ein populäres Ideal, denn wo immer sich ein Feuer der Liebe entzündet, da weht auch allsogleich das Flaggenbekenntnis von der Treue bis zum irdischen Kehraus und noch darüber hinaus über Land. Denn im Wesen jeder Beglückung liegt, dem als Glück erkannten Zustand Dauer geben zu wollen, weil der Gedanke nicht ertragbar ist, daß dieser Zustand ein Ende finden könnte. Dann auch wissen wir alle — ob wir groß im Geiste sind oder klein — von dem herrlichsten Gedanken, den der Mensch in seiner Einsamkeitsnot sich erdachte: daß es ein Köstliches ist, mit einem Menschen, den die Neigung sich erkor, in jene nicht mal durch den Tod zu trennende Zweisamkeit einzutreten, die in Wechselbezug und Stillung aller leiblichen und seelischen Wünsche eine Einheit ohne Einsamkeit ist. Das ist die Zielsetzung, und von Jahrhundert zu Jahrhundert mag sich unter zwei Menschen die Erfüllung begeben, so der Zufall ihrer Begegnung gnädig war.

Und wo nun von der tausend- und abertausendfältigen Zielverhinderung gesprochen werden muß, geht es mir nicht um die Feststellung, daß der wüste Ahriman dem lichten Ormuzd und der böse Luzifer dem lieben Gott darum ewig das Konzept verderben müssen, weil ein williger Menschengeist in einem schwachen Menschenfleische wohne. Und um auch nur ja dem Verdacht zu entgehen, ich trenne Körper und Geist, spreche ich einzig nur von schicksalsvoller Idealverletzung aus seelischer Verursachung. Des Einspruchs muß ich mir zwar bewußt bleiben, es gebe eine wahrhafte Liebe nur einmal im Leben, doch dieser Einspruch scheidet ad absurdum geführt von selber aus mit der Behandlung der Idealverletzung: Ein ehrenwerter Mann wie Gustav Freytag hat sie im hohen Alter und vor aller Öffentlichkeit begehen müssen, weil, wenn auch spät, der Zufall seiner Begegnung mit Ilse gnädig war. Und selbst, wo es sich nicht um eine Neubegegnende handelt, kann die Tatsache, daß wir in den verschiedensten Lebensaltern als Staffeln der Reife andere Ausmaße unseres Selbst verlangen, eine motorische

*) Aus: Willi Dünwald „Erlebnisse im Essay" (Verlag der Bücherstube am Museum, Wiesbaden).



Idealverletzung zur Folge haben, die nicht Untreue im landläufigen Sinne zu werden braucht, möglicherweise sogar in die Einsamkeit zurückführen kann. Das ist freilich Treue gegen sich selbst im höchsten Sinne, und so habe ich mich scheinbar selbst widerlegt, weil doch Treue gegen sich selbst die höchste Forderung und ein Gebot ist, ohne das jede Zielsetzung eine Lüge wäre. Daß wir aber unter Umständen eine Treue gegen andere, das heißt in dieser Betrachtung gegen das Ideal von gestern, als eine Untreue gegen uns selbst empfinden müssen, ist in jedem Falle ein tragisches Erleben, wie denn auch umgekehrt die Treue gegen uns selbst, als die Absage an eine Zielsetzung, für die wir gestern noch unser Leben hinzugeben dachten, ein nicht leidloses Geschehen ist. Nicht dem einen tragischen Erleben noch dem andern nicht leidlosen Geschehen entfliehen wir aber durch ein Ideal auf Zeit, wozu der kluge Mann nun wohl raten möchte; denn dies ist darum im voraus nicht aufstellbar, weil einmal das Ideal völlige Hingabe ohne rechnerisches Kalkül verlangt, und dann auch vermögen wir uns ja nicht selbst zu errechnen, so daß wir nicht wissen, ob und welche Kurve unsere Entwicklung nimmt, darum das Ideal von heute unter Umständen das Ideal für immer zu bleiben vermag.

So bleibt das tragische Geschehen, daß sich Treue gegen andere und Treue gegen uns selbst nicht immer decken, weil wir uns wandeln und unsere Zielsetzungen mit uns. Die aber meinen, derart ließe sich leicht eine bequeme Ausrede schaffen, vergessen, daß das Kriterium über die Absage an ein Ideal aus Gründen der Treue gegen uns selbst in uns selber ruht, und daß wir letzthin nach jedem Moralgesetz vor uns selbst verklagt dastehen müssen, um überhaupt uns schuldig zu fühlen. Auch wird immer ein weinender Mensch am ausgebrannten Feuer eines verloschenen Ideals sitzen und nur unter bitterem Schmerz das einst froh gehißte Flaggentuch mit der Treuforderung darauf niederholen. Die Erkenntnis von dem tragischen Geschehen, das sich zwischen Zielsetzung und Zielverhinderung begibt, tröstet in solcher Stunde nicht, und selbst aus einer Jenseits-von-Gut-und-Böse-Betrachtung dringt noch das mea culpa, mea maxima culpa des also gequälten und sich selbst quälenden Menschen.

Willi Dünwald.

Vom Sinn im Dada-Unsinn.

Ein Nachruf.

1.

Dada war Irrsinn. Dada war Wahrheit. Dada war die reinste Offenbarung der Welt, in der wir alle leben: der einen riesigen, internationalen, sich über Erdteile hinziehenden Weltstadt. Dada war der letzte Schlager des grotesken Zirkus und Karnevals dieser Stadt und machte durch sein Auftreten auch dem unverbesserlichen Harmlosen klar, daß er vor dem Riesenapparat und -aufwand von Geist, Kultur, Kunst, Idealen in einem Zirkus saß, in welchem Naturalisten, Idealisten, Aktivisten, Innerliche, Pietisten, Freigeister, Professoren, Pastoren, Okkultisten, Schwarmgeister des Lebens, Willens, Gefühls, Nationalisten, Menschheitliche, Völkische, Geistige, Kulturelle, Kunstmacher in einem tollen Durcheinander und Nacheinander ihre Vorstellungen geben vor dem zirzenses-hungrigen, den „Geist" unersättlich ohne Verdauungsbeschwerden konsumierenden Bildungstier Menge. Dada war die mit der Riesenpauke auf Straßen und Plätzen ausgetrommelte und ausgeschriene Wahrheit über diesen Karneval. Hier erkannte unsere „moderne" Welt sich selbst, saß über sich zu Gericht und sprach sich das Todesurteil. Darum hatte Dada eine Mission, und das war der Sinn im Unsinn. Weil Dada aber den ganzen Weltkarnevalsunsinn einer gottverlassenen Welt in einem Hohlspiegel sammelte und so gesammelt den erschreckten Zeitgenossen wieder ins Gesicht warf, war es notwendig in seinem Tun und Treiben selbst der konzentrierteste Blödsinn.

Dada war somit ein reines Weltstadtgemächt. Nur von hier aus zu begreifen, nur von hier aus „vernünftig" als seltsam verworrener Weg der Befreiung, welcher der Verzweiflung vom Asphalt und Kaffee aus allein sich öffnete. Lebst du der Weltstadt geistig entronnen in den überraschend weiten Ebenen und Gärten, die noch innerhalb des weltstädtischen Weichbildes dem sehenden Auge des erwachenden Weltstädters sich darbieten, so ist dir Dada nur ein wüster Spuk: die groteske Agonie der sich krampfenden Weltstadt.

2.

Im Dada-Reigen, wie er wüst lärmend an uns vorbeizog, unterschieden wir fünf Gruppen.

Die erste und größte umfaßte den riesigen Troß der Dadaisten wider Willen im Verein mit dem großen Heerbann der sich so nennenden Dadaisten. Hier war der Bann des „Kultur"-Karnevals noch nicht geistig durchstoßen. Sie wollten nur neue, neueste, letzte Kunst, Geist, Kultur, Menschen, und griffen nach bewährtem Rezept selbstverständlich zu den Mitteln, die der vorletzte Schlager und Schrei, der Allerweltsexpressionismus, noch eben nicht verbraucht hatte. Sie waren noch besessen von dem Ehrgeiz, Kunst- und Literaturgrößen zu werden in den verschiedenen weltstädtischen Kaffees Paris, Zürich, Mailand, Berlin, im Kreis der sich gequält effektvoll spreizenden und beständig „Geist" sezernierenden Nichtstuer und vollendet Belanglosen. Oder sie waren gar von dem Ehrgeiz gequält, als Unsterbliche in den vom Bildungstier mit scheuem Fernrespekt betrachteten Mausoleen einer kitschigen Kunst- und Kulturgeschichte einbalsamiert beigesetzt zu werden. Mochten sie zu einem Teil Einsicht in den ganzen Schwindel haben, den obersten Gesetzen und Idealen der Weltstadt unterwarfen sie sich wie demütige und trotz aller markierten Überlegenheit vor Prügelangst zitternde Hunde. Aber schließlich: was auch ihre Einsichten und Absichten sein mochten, durch ihr Tun dienten sie unwissentlich der großen Dadasendung: eben der Aufklärung über den allgemeinen Betrug.

Der Zug der folgenden Gruppen hatte den Bann geistig durchstoßen. Sie hatten sämtlich so gar keinen Respekt mehr vor den obersten „Idealen". Da waren voran die Kaltschnäuzigen und Frechen (von Haus aus Schamlose oder heimlich Verwundete), die ganz bewußtermaßen in diesem wilden Karneval nur zu Gelde

kommen, Geschäfte machen wollten. Mit kalter Berechnung und Unverfrorenheit wurde dem dummen Bildungstier der aufgetriebene Brei zusammengerührt, wonach es seinen Gaumen just verlangte. Hier war die Frechheit, aber doch wenigstens Wahrhaftigkeit und dunstfreie, klare Verhältnisse.

Die jetzt Kommenden brachten diese kaltschnäuzige Frechheit der bloßen Geschäftemacher nicht mehr auf. Dafür wurde ihnen angst vor ihrer Leere, und sie, die als Erkennende allen Idolen und Göttern mutig entsagt hatten, stürzten sich und ihre Einsicht Hals über Kopf einem neuen Götzen in die Arme: dem Leben. Das formale, dahinrollende Leben, sein Trubel, seine Vehemenz, seine Geschwindigkeit, sein Wechsel, sein Hier-und-da, sein Dies-und-das, sein Jedes-und-alles wurde inthronisiert. Mit dem Gott-Ersatz Leben wurde die Leere übertönt.

Im Zentrum zog ein kleines Fähnlein der echten Dadaisten. Einige wesentliche Menschen, Richard Hülsenbeck, George Groß, ursprünglich Hingebungsvolle und Gläubige, die aber, im Innersten unter der klaren Erkenntnis ohne Ausweg leidend, den Mut aufbrachten, ihr nicht auszuweichen und als Erwachsene der Leere ins graue Antlitz zu sehen — ohne Beschwichtigungsversuche, ohne neue Surrogatgötter. Sie wollten „mit Rasseln und Kesselpauken, Topfdeckeln und Simultangedichten den alten Gott daran erinnern, daß es noch Leute gibt, die den vollkommenen Blödsinn der Welt sehr wohl eingesehen haben". Der ganze Geistkunstkulturhumbug wurde mit fester Hand erbarmungslos entlarvt und faute de mieux als eben dieser Humbug mit offenem Visier mitgemacht, mit dem Schlachtruf: seht, so sind wir, seht, so seid ihr.

Hier gab es kein Weiter mehr. Hier war das Ende oder . . . Umkehr. Diese Wendung zur Umkehr wurde versucht in der Schar der Letzten. Hier wurde in der Sehnsucht nach einem neuen Glauben, den man noch nicht hatte, sich aber auch nicht vortäuschte, der Schritt über die Entlarvung hinaus gewagt. Die Karnevalswelt wurde bewußt vollständig verworfen, fortgeworfen, ideal und symbolisch zertrümmert, um im Zurück zum Ur die Hoffnung eines neuen Anfangs zu gewinnen.

3.

Wo dieses Reich eines neuen Anfangs wirklich betreten wurde, war Dada gestorben. Wir stehen im Dada-Jenseits. In einem sehr Stillen, Verschwiegenen, zum Dadastraßenlärm sehr Gegensätzlichen. Zwar spricht man auch hier fälschlich noch von Dada, weil die Werke dieses Jenseits vielfach in Äußerlichkeiten den Dadaprodukten ähneln und selbstverständlich von den Dadahechten räuberisch imitiert werden. In diesem stillen, vom Weltkarneval umtosten Bezirk finden wir zwei verschwiegene Tempel.

In dem einen, dem stillsten, tun Dienst an dem leeren Lärm der Welt mimosenhaft leidende Priester der mystischen Selbst-Gottliebe. Was sie schaffen, ist eine unwillkürliche Reaktion der Neuropsyche auf die Umwelt zur Selbstbefreiung vom Bewußtsein des Ich und der Welt und zum Heimfinden zum tiefsten Selbst. Ihre Werke sind unwillkürliche sinn-fremde Gebilde aus Formen, Farben, Lichtern, Tönen, Worten. Hier wird nach einem Wort Lothar Schreyers „der Aufbau erlitten", während Dada „den Zusammenbruch erleidet". Hier wird in der „Innerlichkeit" gelebt, Dada und sein Troß leben in der „Öffentlichkeit".

Im andern Tempel tun Dienst Priester der hingebenden Weltliebe. Sie lieben die gewachsene, gotterfüllte Welt, obwohl sie noch leben in den Straßen der gottleeren Stadt. Sie träumen weltverloren und „sitzen vor einer Fliege, die ihre Flügel putzt, und falten die Hände" und „knien vor einem Gänseblümchen und beten". Sie schließen sich nicht in ihrem Tempel von der Welt ab, sondern gehen als Weltliebende still in dem Gefolge des kreuztragenden Christus durch die endlosen Straßen der Stadt und sehen in unwillkürlichem Erbarmen die von dem Menschenirrsinn schmählich verratenen und zertretenen Dingreste einer im Innersten gotterfüllten Weltwirklichkeit. Ihnen spricht aus Streichholzschachtel, Drahtstück, Papierfetzen ein vom Menschen mißhandeltes Göttliches. Und so werden diese armseligen Trümmerreste mit leiser Liebe aufgenommen und wird das Göttliche in ihnen erlöst und gerächt, indem sie mit erbarmender Liebe zusammengefügt werden zu einem Abbilde sowohl des göttlichen Seins wie der zerrütteten Menschenwelt. Ecce homo.

Hans Bäcker.

Festlicher Werktag.

Dieses mannhafte Buch des Dichters Ernst Lissauer kommt in den literarischen Betrieb unserer Tage wie ein Stück Natur, ungeachtet dessen, daß sein Gehalt und seine Haltung der Bildung angehören. Weil eben das, was sich darin als Bildung gibt, der Natur fester und geistiger verhaftet ist als jene Seelenhaftigkeit, die heute mit verzückten Zungen redet. Auf die Gelassenheit dieses Buches läßt sich wieder einmal das Wort Jesu anwenden, daß er nicht gekommen sei, aufzulösen, sondern zu erfüllen; in welcher einfachen Feststellung sich eine wahrhaft königliche Weisheit verbirgt, nämlich die, daß wir uns weder aus der Vergangenheit lösen, noch vor der Zukunft wehren können, weil das ewige Geschehen aus beiden mitten durch unsere Gegenwart geht. Nur der Jugend können wir den Überschwall hingehen lassen, daß sie irgend etwas von sich aus zu bauen vermöchte; je älter der Mensch wird und je erfahrener, um so tiefer muß er einsehen, daß alle wirkliche Bemühung nur demütiger Dienst am ewigen Werden ist, dessen Voraussetzung und Auswirkung jede persönliche Fassung übersteigen. Es braucht sich einer nur dem geistigen Leben seines Volkes verantwortlich zu fühlen, um schon zu wissen, welche Anspannung nötig ist, es vor den niederziehenden Mächten über Wasser zu halten. Gar einen Aufschwung herbeizuführen, bedarf es einer Aufrüttelung, die über die Möglichkeiten jedes Einzelnen unermeßlich hinausgeht. Weder Luther noch Goethe konnten aus sich werden; sie waren Zusammenfassungen jahrhundertlanger Bemühung, unendliche Überlieferung nicht als tote Geschichte, sondern als drängendes Leben ungelöster Fragen und Sehnsüchte. Damit Luther und Goethe werden konnten, war die Tapferkeit von Tausenden nötig, im Segen jener liegt auch der Segen dieser.

Ein Lebenszeichen solcher Tapferkeit ist dieser „Festliche Werktag" von Ernst Lissauer, den man am richtigsten wohl als das Tagebuch eines Deutschen anspricht. Ich weiß sehr wohl, um diesen Einwurf vorweg zu nehmen, daß Ernst Lissauer von Herkunft Jude ist; und ich bin der letzte, der sich sein volkstümliches Gefühl verwirren läßt: aber zwischen dem Zionisten, der sich völkisch von uns ablöst, und dem Internationalen, der alle volksgemäßen Besonderheiten in der Menschheit aufwaschen möchte, um da seine Heimat zu haben, steht der Jude, der sich mit ehrlicher Liebe ins Deutsche einordnet, der aller Verschiedenheit des Blutes zum Trotz in jahrhundertelanger Einwohnung seine Herzensheimat bei uns gefunden hat. Keinen besseren Vertreter dieses deutschen Judentums wüßte

ich zu nennen als den, der diesen „Festlichen Werktag" schrieb, mehr noch: ich wünschte, daß ach so viele, die mit ihrem Deutschtum prahlen und ein Hakenkreuz tragen, wirklich deutschem Wesen so in Ehrfurcht nahe wären wie er.

Denn dies ist das Bedeutende an seinem Buch, daß darin — trotzdem es ein Tagebuch ist — kein Wort von oder über Ernst Lissauer steht. Deutsche Landschaft und Heimat, deutsches Schicksal und deutsche Stärke, Goethe, Bruckner, Bach und Beethoven füllen es bis zum Rand. Was uns deutsche Vergangenheit sein muß, nämlich Lebensgrund unserer Meinungen, Taten, Hoffnungen und unserer Gläubigkeit: dies allein ist sein Inhalt. Eine Stunde in diesem Buch zu lesen, halte ich für besser, als sich mit dem untergehenden Abendland Spenglers zu beschäftigen oder an der Hand eines philosophischen Tagebuchs eine Weltreise zu machen. Auch das mag gut sein dem, der es vertragen kann; bei diesem einfachen und starken Buch bin ich sicher, daß es jedem zu Nutz sein muß, dem Einfältigen wie dem Unklugen: jener gewinnt daraus Stärke und dieser kann Demut lernen. Demut und Stärke, d. h. Gläubigkeit, sind aber die Dinge, die uns heutigen Deutschen blutnötig wurden. Darum nenne ich dieses Buch von Ernst Lissauer ein Lebensbrot für die deutsche Gegenwart. S.

Denk-Tänze.

Genauer, als es durch diese Überschrift geschieht, weiß ich das nicht zu bezeichnen, was Willy Schlüter, unter dem Spitznamen Samitasa, in seinem höchst merkwürdigen Buche „Trommelfeuer und Friedenswirbel" als wahrer Geistes-Meister mit unerhörter Freiheit von der üblichen deutschen Denschwere, ohne Einbuße an Tiefe, gesprächsweise vollführt. Die „tanzende Weisheit", die Nietzsche ersehnte und selber zu verwirklichen durch sein angeborenes Pathos verhindert wurde: hier gelingt sie einem unpathetischen Genie mit lachender Leichtigkeit; dieses Gelingen um so bezaubernder, weil darin eine ernsteste Erkennensinbrunst so glücklich mit dem Leben abrechnet, daß es ihr natürlich wird, dieses „holde Scheusal" zärtlich zu umarmen. Wenn Samitasa-Schlüter zu dieser Liebesbezeigung dem tief erkannten Dasein gegenüber, Hoch- und Plattdeutsch durcheinandersprudelnd, einen schellenden Narrenrock anzieht, so wird dadurch, daß er sich dies erlauben darf, ohne an klingender Wucht des Wesens zu verlieren, seine spielende Überwindergröße nur um so königlicher empfunden. In diesem Philosophen, der uns als „Onkel Alltag", der Feierlichkeit spottend, jedem Gewohnheits-Kehricht die außergewöhnlichsten Bewußtseinsblitze entbinden lehrt, ist ein deutscher Sokrates — wenn je einer! — am Werke, das beherrschte Denken im engsten Anschluß an die Erfahrung eines jeden zur endgültigen Führungsmacht emporzuläutern. Er selber ist vermöge seiner stählern-geschmeidigen Geisteskraft wirklich ans Ziel durchgestoßen und bringt voll beflügelter Heiterkeit die Drachenbrut der harthäutigsten Daseinsrätsel durch schmunzelnde Zaubersprüche zum Platzen: ein erhabenes Possenspiel auf der obersten Sprosse der Erkenntnisleiter, nur der schrankenlosen Meisterschaft eines so unvergleichlich sicheren Gehirns möglich.

Durch diese philosophischen Allotria erweist sich Schlüter als der gesündeste Geist unter den tiefen Denkern, die Deutschland hervorgebracht hat.

Das mit ungleichem Geschick illustrierte (illustrierte Philosophie!) und leider geschmacklos eingebundene Buch*), auch im Titel unglücklich und mit dem Untertitel: „Humoristisch-satirische Schlaglichter auf die Jetztzeit" sich selber unterschätzend, läßt in solcher Aufmachung nichts von dem überzeitlichen Wert seines Inhalts ahnen und was für tiefgewonnene und sieggewaltige Worte eines menschheitüberschauenden Genius im Zwielicht von Scherz und Ernst überall golden aufblinken. (So wirft z. B. ein mauseklleines psychologisch-empirisches Sätzchen wie dieses: „Raum ist tätigerwirkte Leere" durch seine Relativitätskraft den physikalisch-theoretischen Einstein-Elefanten mühelos über den Haufen.) Es wird in dieser Aufmachung voraussichtlich zu einer einst gesuchten Kuriosität der Literatur werden, nachdem eine neue Auflage die Mängel der äußeren Erscheinung beseitigt haben wird. Im übrigen aber sollte sich Schlüter mit der Tilgung von ganz wenigen Sätzen begnügen, dort wo Samitasa als friedlicher Jungchinese während des Weltkrieges auf deutschem Boden zur Überschätzung ihm wesensfremder Erscheinungen gekommen ist, weil er die alte Germanen-Edda so frisch verliebt und zu feurigen Vergleichen geneigt im Kopfe trug. Einen neuen Titel für das außerordentliche Buch, der zu seiner tanzenden Geistigkeit einlädt, wollte ich ihm aus meiner Bewunderung heraus finden helfen. Ernst Bacmeister.

*) Im Universal-Verlag München erschienen; vom Verlage an den Verfasser zurückgegeben. Aus dem Reste der Auflage sind Exemplare à 6 Mark bei Ewalt Kliemke, Berlin W, Genthiner Straße 9 III — einem Schüler und Verehrer Schlüters — käuflich zu erhalten.

Aus rheinischen Jugendtagen.

Im Jahre 1903 gab der feinsinnige und kunstverständige Dr. Franz Kaufmann, der später als Abgeordneter und als Stiftspropst des altehrwürdigen Aachener Liebfrauenmünster sich einen Namen gemacht hat, eine Biographie seines Vaters, des Bonner Oberbürgermeisters Leopold Kaufmann, heraus, die er mit Recht ein Zeit- und Lebensbild nennen konnte. Denn die ganze Geschichte der Rheinlande im letzten Jahrhundert spiegelt sich darin wieder. Das gehaltvolle Buch ist leider in der breiteren Öffentlichkeit so gut wie unbekannt geblieben. Da es als Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft gedruckt war, wird es heute kaum mehr zu haben sein. Um so erfreulicher ist es, daß der älteste Bruder des mittlerweile verstorbenen Propstes, der Präsident des Reichsversicherungsamtes Paul Kaufmann, nun ein ähnlich geartetes Buch veröffentlicht hat, das er „Aus rheinischen Jugendtagen" (Georg Stilke, Berlin) nennt.

Im Mittelpunkt steht diesmal allerdings nicht mehr die charaktervolle Persönlichkeit Leopold Kaufmanns, sie schaut aber doch in manchen Kapiteln noch immer gütig hinter den Kulissen hervor. Und auch das politische Leben, das in dem früheren Buche eine große Rolle spielte, tritt zurück hinter dem geistigen und kulturellen. In der Form einer Autobiographie erzählt Paul Kaufmann, eigentlich nur ganz schlicht für den Hausbedarf, wie er es selbst in dem kurzen Vorwort andeutet: „Wenn es Abend werden will, bestellt man sein Haus und schaut auf des sinkenden Tages Freud und Leid still zurück. Erinnerungen sind an die Stelle von Hoffnungen getreten. Was aus den Morgenstunden meines Lebens hell durch die Seele mir zieht, will ich für die um mich und die nach mir in bunten Bildern aufzeichnen." Im Grunde genommen ist es eine Art von Familiengeschichte. Aber bei einer Familie, die mit angesehenen und bedeutenden Familien der Zeit verschwistert und verschwägert war, in deren Haus berühmte Persönlichkeiten ein- und ausgingen, die aufs innigste mit dem Kultur- und Geistesleben der Rheinlande zusammenhing, ist es begreiflich, daß aus dieser Familiengeschichte ein gut Stück Zeitgeschichte werden mußte. Und wenn Kaufmann es für der Mühe wert gehalten hat, auch unbedeutendere Einzelheiten aufzuzeichnen, so kann er sich dabei mit Recht auf Novalis berufen: „Es gibt tausend entferntere Dinge, denen Sorgfalt und Mühe gewidmet wird, und gerade um das Nächste und Wichtigste, um die Schicksale unseres eigenen Lebens, unserer Angehörigen, unseres Geschlechts, deren leise Planmäßigkeit wir in den Gedanken einer Vorsehung aufgefaßt haben, bekümmern wir uns so wenig und lassen sorglos alle Spuren in unserem Gedächtnisse verwischen. Wie Heiligtümer wird eine weisere Nachkommenschaft jede Nachricht, die von den Begebenheiten der Vergangenheit handelt, aufsuchen, und selbst das Leben eines einzelnen unbedeutenden Mannes wird ihr nicht gleichgültig sein, da gewiß sich das große Leben seiner Zeitgenossenschaft darin mehr oder weniger spiegelt."

Es sind wundervolle Worte, die Novalis für die Familiengeschichte gefunden hat. In unserer traditionslosen Zeit, die am liebsten alle Fäden der Vergangenheit zerreißen möchte, sind sie doppelter Beachtung wert. Und gerade darin erkenne ich auch eine besondere Bedeutung des Kaufmannschen Buches, daß es eine so ehrlich begeisterte Verherrlichung des Familiensinnes ist. Und mag auch hier und da einmal eine etwas weitgehende Aufreihung rein persönlicher, bedeutungsloser Angelegenheiten ein wenig ermüden, so spricht doch selbst aus solchen Kleinigkeiten ein achtbarer Familienstolz und eine gemütvolle Anhänglichkeit an die Vorfahrenzeit und eine Achtung vor dem Vergangenen, die allein die rechte Stellungnahme zum Gegenwärtigen ermöglicht.

Und noch einen anderen Wert besitzt das Buch für die Rheinländer. Kaufmann behandelt ausführlich nur die Jugendjahre seines Lebens, die er in der Rheinprovinz zugebracht hat, während die späteren wie in einer Art Anhang kurz berichtend zur Ergänzung beigefügt sind. Und wenn die Familie die eine Liebe seines Lebens ist, so ist die Heimat die andere. Man fühlt es überall heraus, wie Kaufmann an seinem geliebten Vaterstrome hängt. Er hat aber

auch eine köstlich-heitere, abwechslungsreiche Jugend dort verlebt. Bonn bot schon als Universitätsstadt der Anregungen die Fülle. Das Bonner Leben um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts wird in farbigen Bildern gemalt. August Wilhelm von Schlegel, Ernst Moritz Arndt, Kinkel und sein Kreis, der Maikäferbund, Karl Simrock, Robert und Klara Schumann, Ernst von Schiller, der Sohn des Dichters, der durch seine Frau, die Witwe Magdalena von Mastiaux mit Kaufmanns vervettert wurde, die Düsseldorfer Nazarener und viele andere, besonders charakteristische Typen aus der Bonner Gelehrtenwelt, tauchen auf.

Aber auch allerlei weniger bekannte Originale spazieren dazwischen herum, die Kaufmann oft mit wenigen Strichen köstlich zu zeichnen weiß, wie der alte Küster Max, der Wunderdoktor, der seine Kuren stets mit der gewinnenden Verordnung beschloß: „Se dürfe net vergesse, jede Abend e Mödche rude Wing warm mache ze lasse und vor dem Schlafegehn ze drinke" — oder der alte Königswinterer Freund, der auf jedem der sieben Berge stets in einem verborgenen Spalt ein frisches Hemd liegen hatte, um bei diesen „Hochgebirgstouren" es sofort bei der Ankunft gegen das bisher getragene umwechseln zu können — oder der schnurrige Landpastor von Endenich, der seine Christi-Himmelfahrtpredigt so drollig schloß: „Ment Ihr, unsere Herrgott wär in de Himmel gefloge wie ne Stüßvogel? O näh! wie e Lievelingche flog e, tirili, tirila, und futsch wor e fott" — oder der bekannte Tonkünstler Wilhelm Neuland (eine Figur aus dem ancien regime), der mit seinem Schnupftabaksdöschen viel aufgezogen wurde, dann aber doch, wenn die jungen Kaufmänner nächtlicher Weile vor seinem Fenster ein harmloses Neckliedchen sangen, in seiner Zipfelmütze am Fenster erschien und an langem Bindfaden die Dose auf die Straße herabließ. Man sieht, der rheinische Humor fehlt Kaufmann auch nicht. Und er hat eine angenehme Erzählergabe. In leichtem Plauderton bietet er seine Erinnerungen, bunt aneinandergereiht (vielleicht könnte man in einer weiteren Auflage durch Zerteilung in mehr Abschnitte den Stoff wenigstens etwas klarer gliedern, was der ruhigen Lesung zustatten käme). Nur ab und zu einmal gibt es eine abgeschlossene Skizze, wie das prächtige Kapitel über den alten Bonner Friedhof, auf dem so manche bedeutende Menschen ihre letzte Ruhestatt gefunden haben. Dort will auch er dereinst ruhen, nicht in dem Lärm Berlins, zu so hohen Ehren er dort auch emporgestiegen ist, sondern an dem Strom seiner Jugendtage, der ihn wie die ganzen Rheinlande, ja wie ganz Deutschland befruchtet hat.

Dr. Heinrich Saedler.

„Vom Rechte, das mit uns geboren ist."

„In der Blindheit unserer Tage ist kein Verlangen so stark als das, den Weg wiederzufinden, der ins Helle führt, das ist die Richtung, das Recht zu suchen, das uns verloren ging. Darum hören wir immer wieder vom Recht, das man uns schuldet, und vom Unrecht, das man uns antut. „Vom Rechte, das mit uns geboren ist, von dem ist, leider! nie die Frage." Von dem Rechte, dem wir gehorsam sind nicht aus Trieb, noch aus Verstand, sondern aus jener Erkenntnis, die das Gesetz, in dem unser Leben ist und wird, nicht versteht, sondern als Gewißheit, als Gewissen fühlt, dieses Grund- und Urgesetz alles Seins, von dem allein die Menschheit die Gesetze zur Regelung ihres Zusammenlebens ableiten, dem anzugleichen sie ihre Volks-Stammes-Familiengesetze bemüht sein muß. Nur in der Befolgung dieses Gesetzes kann sie hoffen, die Erschütterung auszugleichen, deren unheilvolle Verwirrung wir heute erfahren. Dieses Urgesetz, göttliche Gesetz, das nicht auf Tafeln geschrieben ist, vermögen wir dennoch zu lesen in den Spuren, die es eingegraben hat in der Sprache, im Kult, in den Sitten und Bräuchen des Volkes, die zu lesen und zu deuten wir verlernt haben. Nur so ist die Wurzellosigkeit unseres Volksbewußtseins, die Unsicherheit besonders der abendländischen Völker zu begründen, daß sie mit und von einem Erbe leben, das sie nicht besitzen, weil sie es nicht mehr zu deuten wissen. Gelänge es, die Bedeutung unseres Volkstums wieder zu erfassen aus den Worten unserer Sprache, aus den Liedern unserer uralten Gesänge, wir fänden wohl die Richtung, das Recht wieder, auf dem wir stehen, in das wir hineingeboren sind. Die Kenntnis dieser Weisheit konnte nie ganz verloren gehen, wenn auch der „verschüttete Brunnen" fast vergessen schien. Die Veröffentlichungen einer Gesellschaft, die sich „Guido v. List-Gesellschaft" nennt, deuten darauf, daß sich dort eine Gruppe in unserem Volk zusammenschloß, die altarmanische Wissenschaft ariogermanischer Herkunft pflegen und verbreiten will.

Leicht ist damit die Gefahr verknüpft, daß die, die nun diesen „verschütteten Brunnen" freilegen und tief in ihn hinuntersteigen, daß sie die Welt über sich vergessen und ängstlich behütetes Geheimnis werden lassen, das nur den Eingeweihten zugänglich ist, was als Weisheit, allen zu weisen, ihnen offenbar geworden ist. Gemeint ist mit dieser Gefahr die allzu heftige Betonung „völkischen" Strebens und damit die Abwehr und Verurteilung der aus anderen Quellen fließenden Kräfte, die unser Volk durchdringen, deren Wirkung wir nicht entbehren können, wollen wir nicht der Bewegung die Gegenbewegung rauben und zum Stillstand verurteilen, was sein „Leben" allein aus dem Rhythmus der Anziehung und Abstoßung empfängt. Gilt es doch, statt zu verurteilen, zu erkennen, zu finden, das ist, aus der ewig wechselnden Gestalt unserer irdischen Erscheinung den Geist zu erfühlen, der das Gesetz, die Richtung, das Recht ist, das ewig unveränderlich bleibt, das einzige, dessen wir bedürfen und das zu suchen wir heute so schmerzlich bemüht sind. Nach dem Tode ihres Führers Guido v. List, der im Mai 1919 in Berlin verschied auf einer Reise, die er von Wien dorthin machte, gibt die Guido v. List-Gesellschaft als erste Veröffentlichung eine Schrift Lists heraus, die schon früher erschienen, aber vergriffen war, nun aufs neue unserem Volke vorgelegt wird. Es ist die dritte Auflage der „Rita der Ariogermanen", erschienen im Guido v. List-Verlag, Berlin-Lichterfelde, Moltkestraße 46, und von dort unmittelbar zu beziehen (Preis 25 Mk.).

Vielleicht ist Name und Richtung dieser Gesellschaft längst für Wissende auf eine bestimmte Spur eingeschworen, die es nun schwer macht, ihre Veröffentlichungen über den Widerstand des Vorurteils zu heben, lediglich der „deutsch-völkischen" Bewegung dienstbar zu sein. Darum scheint es nötig zu sagen, daß hier nur von der Wirkung gesprochen werden soll, die diese Schrift hat auf den, der sie ohne jedes Vorurteil und ohne Kenntnis daran anschließender Veröffentlichungen empfangen hat.

Die „Rita der Ariogermanen" spricht in drei Abschnitten vom Recht der arisch-germanischen Völker, wie es heute noch erkennbar ist in Rechtsgebräuchen, die Ehe-Sachen, Erb- und Strafrecht betreffen. Die Schrift nimmt die kleine Münze, das Handgeld unserer gemeinen Umgangssprache, und wendet sie im Licht erkennender Weisheit hin und her, bis sich die halb verwischten Zeichen zum erkennbaren Bild oder Wort fügen, und der Pfennig, der wertlos schien und gemein, sich als kostbares Erbgut erweist. Läse man eine solche Schrift nur wie man in den Dokumenten des eignen Geschlechts liest, allein aus dem Anteil an den Zügen des verwandten und angestammten Blutes, man wäre schon gewiß mit frohem Stolz auf so hohe Ahnenschaft Wort für Wort zu erkennen. Wieviel mehr aber gewinnt der, dem sich an der Hand dieser Scheide- und Schürfarbeit eine Helligkeit verbreitet über die letzten Zusammenhänge einer Weisheit, die den Mythos von Urzeiten bindet an die Erkenntnisse und Funde einer modernen Wissenschaft, die uns fast zu Fall zu bringen drohte, weil wir ihre Weisheit in falscher Ehrfurcht für unser Werk zu halten geneigt waren. Wie arm scheint die Energetik als moderne Wissenschaft vor der Kosmogonie der armanischen Weisheit, welche die Ewigkeit und Unwandelbarkeit des Geistes, die Unerbittlichkeit des ewigen Werdens und Vergehens im Stoff in den Kreis ihres Mythos banden, der vom Urfeuer ausgehend im Weltbrand mündet, um aufs neue aus ihm wiedergeboren zu werden. Es ist möglich, daß einmal gelöst durch einen Schlüssel alle Türen vor uns sich auftun, so daß diese Schrift vielleicht nichts mehr enthält, als einem Forscher die Mythen des Alten Testaments oder die Weisheit der indischen Veden zu enthüllen vermag. Aber ist es nicht herrlich, im Hause des Vaters zu sein, da man unsere Sprache spricht, und zu fühlen, jeder Name, jedes Gerät, jeder Brauch ist dein Besitz, das heißt, du bist in ihm und er ist in dir! Was Lists Schrift über Eigentum sagt, über den Adel, den der Besitz, das ist das durch eigenes Tun Geschaffene, verleiht und gleichzeitig über das mystische Verhältnis des Menschen zur Erde, zum Boden, der ihn nährt, und den er zu pflegen hat, dem Boden, der nie Eigentum sein kann, so wenig eine Mutter Eigentum sein kann, das müßte manchen verwirrten Begriff unserer Tage klären können, die in der Raserei der Besitzangst und Besitzwut eine Hölle aus der Welt machen. Aber diese Klarheit ließe dann auch erkennen, was auch diese Hölle sein muß. Denn die unabwendbare Rhythmik des Werdens und Vergehens, der das All, unser irdisches Sein verhaftet ist, erzeugt die Fülle und die Leere, beides, die Kälte und die Wärme, den Himmel und die Hölle, weil nur diese Bewegung das Leben ist, untertan dem Gesetz, der Rita, die ewig, die unwandelbar, die das Recht ist, das mit uns geboren ist.

Unendlich muß das Verlangen der abendländischen Völker sein, den Urgrund, das Urgesetz ihres Seins wieder zu erkennen, denn überall finden wir sie forschend vertieft in die Schriften der indischen Weisen. Unzählig sind die Propheten, die verkünden, daß nur die Bekehrung zur buddhistischen Weisheit uns noch zu frommen vermag. Töricht, indem sie meinen, daß sich Weisheit eher im fremden Gewande ihnen zu erkennen gebe. Das fremde Gewand vermag vielleicht den durch Gewohnheit abgestumpften Blick zu größerer Aufmerksamkeit, zu dringenderem Schauen zu zwingen, aber die Wahrheit ist einzig, wie sie ohne Kleid ist, und „wer sie von ganzem Herzen suchet, von dem wird sie sich finden lassen", wo er auch grabe und forsche. Warum aber wollen wir versuchen sie vom Munde Buddhas zu lesen, wenn seine Sprache nicht unsere Sprache ist, und wir des Dolmetschers Gläubige bleiben müssen? Können wir sie doch vernehmen von den Lippen der Mutter, der wir entsprossen sind. Wenn jeder Flurname, jedes Gerät, jeder Brauch seinen Ursinn enthüllt, sofern wir nur mit derselben Dringlichkeit suchen, mit der wir uns der indischen Weisheit nähern. Dann werden wir inne werden, wie zuletzt dort wie hier eine einzige Wahrheit, eine einzige Weisheit ist, die: „das Gesetz ist, das All wird!" Ewig unwandelbar ist der Geist, ewigem Werden und Vergehen unterworfen ist das All. Tod ist Ende und Anfang, und es bleibt ihm „kein Stachel".

Daß der Schrift in dieser Auflage eine recht gründliche Arbeit über „die Feme" von E. v. Wecus angeschlossen ist, wird allen denen willkommen sein, die sich mit moderner Rechtspflege beschäftigt haben, denen die gänzliche Entfernung deutlich wurde, in der dieses Recht vom Urgesetz, vom sittlichen Gesetz heute steht. Daß wir den Urgrund aller Rechtsprechung verloren haben, wird jedem klar, der etwas von diesem alten Rechtsverfahren und den Gesetzen, nach denen es richtete, liest, wo nicht Strafe sondern Buße, wo nicht Gefängnis sondern Vergeltung gefordert wird.

Die zweite Arbeit, die der v. Listschen Schrift noch angehängt ist, „Die drei Gleichen", enthält schöne Ausblicke und Rückblicke in die funkelnde Schatzwelt der Vergangenheit aus dem thüringischen Sagenkreis, wenn sie auch gleich der Arbeit v. Wecus nicht heranreicht an die Schaukraft eines Guido v. List, deren drängender Gewalt sich die Geheimnisse alt-armanischer Wissenschaft enthüllen, wie Nebel vor der Sonne fällt. Ob darum Guido v. List wirklich das Wort vom „Dämonenvolk der Erde", von der „heimlichen Machtballung jüdischer Planung" gesprochen hat, das will mir nicht glaubhaft scheinen. Es müßte denn sein, daß auch er den letzten Schluß der Weisheit nicht zu machen wagte: Widerstrebet nicht dem Bösen. Denn es ist im All ewig der Wandel, ewig der Kampf, ewig die Anziehung und die Abstoßung, ewig Gut und Böse, das eine ruft das andere, nicht als seinen Feind, sondern weil es seiner bedarf. Was wäre Gut ohne Böse? Was wäre Kampf ohne Gegner? Sie bedürfen einander nicht, daß einer des anderen schone, noch daß er ihn vernichte, sondern daß keiner sich selber schone im Kampf, damit aus ganzer Kraft zum Ausdruck komme, was durch ihn lebendig werden muß.

Darum scheint mir das „Deutsch-Völkische" dieser Vereinigung, wenn es antijüdisch heißt, nur zu verstehen, wenn die Weisheit ihrer Lehre sie lehrt, daß ein Gesetz ist über allem Sein: Liebe. Sie umfängt Gut und Böse, so schafft sie Leben.

Lisbeth Schäfer.

Die Erholungsreise.

Seit langem hat mich kein so lustiges Buch angerührt wie diese „Erholungsreise" von Erich Richter (im Verlag der Nicolaischen Verlagsbuchhandlung, Berlin). Es handelt sich darin durchaus nicht um eine Art Ferienreise, wie der Titel vermuten läßt, sondern um eine wahre Teufelei, die dem Archivarius mitten im Werktag begegnet, weil seine malende Frau ihm gebratene Bananen vorsetzt, was auch für einen Archivarius zu viel ist. Er läuft im Zorn seiner Frau Kamilla und ihren elf Kindern davon, gerät aber in das Haus des Pfarrers Brettschläger in Tümpelfeld, der Martin Luther und den Alkohol gleicherweise liebt, worüber der Archivarius natürlich begeistert ist. Wie dann die verrückten Ereignisse eines Kapitels immer in ein anderes hinüberleiten darin es noch toller zugeht, dies muß man in dem Buch selber lesen.

Es ist aber durchaus kein Ulk; obwohl sich der Verfasser in seinen Einfällen wie in seiner Sprache gehen zu lassen scheint, ist er nicht nur ein eigenwilliger, sondern auch handfester Geist, dem allerlei Dinge überraschend poetisch geraten. So ist die Gebirgslandschaft hinter Tümpelfeld, dahinein der Pfarrer am zweiten Tag mit seinem Gast fährt, wahrhaft von Stifters Gnaden köstlich geschildert; und wie die beiden gealterten Männer abends dem schönen Mädchen nachsehen und nachdenken, das vergißt man nicht so leicht. Auch sonst überall in dem Buch stehen Sätze von starkem Wert. Ein wenig mehr Sprachzucht, und wir hätten in diesem Buch ein Meisterwerk humoristischer Dichtung erhalten. Aber auch so wird es fürs erste nicht an der Vergänglichkeit leiden.

Acht Steinzeichnungen des Verfassers zeigen dieselbe launige Hand, ja sie sind sogar mehr in künstlerischer Zucht und lassen vermuten, daß Erik Richter ein Maler ist, der seine drolligen Einfälle nicht unterzubringen wußte und sich mit diesem drolligen Buch Luft machte. S.

Seid fruchtbar!

Von Karl Adolf Schimmelpfeng. (Erschienen im Andreas Knuepffer-Verlag, Barmen 1921.)

Es begibt sich, daß die durch die Menschen dieser Zeit kastrierte Natur in einem Manne sich aufbäumt und in dem mit immer neuen Abformungen wiederholten Hilfeschrei „Seid fruchtbar!" schrille und gebieterische Stimme wird:

> „Nehmt euch in acht, ihr Weiber!
> Mit diesen Blättern will ich eure Bequemlichkeit, euren Vergnügungshunger, eure Faulheit, eure Dummheit bekämpfen und stören. Ich will den Männern sagen, was sie euch schuldig sind: ihre Bewunderung, ihre Freude, ihre Liebe, ihre Kraft. Alles gehört euch! Wenn ich es kann, will ich euch zerstören, weil ihr so schön seid! Aus euren schönen Leibern soll millionenfach Frucht wachsen, die schöner und größer und kräftiger wird als ihr es heute seid!"

Nicht der Arzt ruft so in Nietzsche'schem Pathos, nicht der Volkswirt, nicht der Dichter — es ist die erregte Natur selber, und die Worte werden von selbst kraft der hingerissenen Leidenschaft zu hochtönenden Gesängen. Aus den Säften aufgestiegen, an das Gewissen rührend. Ist es aber zu billigen — gewiß erklärlich — daß dieser Prediger der Menschheit in den Räuschen der gesunden Kraft sich verirrt und kulturwidrige Urinstinkte in ihm aufbrechen, die den blutigen Kampf als ein letztes Maß der Kräfte begehren? D. D.

Sankt Gertrauden Minne.

Georg Munk, hinter welchem Namen sich die Frau eines vielgenannten Schriftstellers verbirgt, hat ein neues Buch geschrieben, das sich ihrem Roman Irregang (Insel-Verlag, Leipzig) würdig anreiht in der Sorgfalt und Reinheit der äußeren und inneren Gestaltung, das aber in der Kühnheit des Vorwurfs darüber hinausgeht. Diese Kühnheit ist der Mangel und der Vorzug des Buches; eine Legende und eine Vision werden durch die heilige Gertrud verbunden. „Die Schutzpatronin" der Reisenden, die vormals eine Tochter Pipins von Landen war, gegen den Willen ihres Vaters ins Kloster ging und als Äbtin eine Heilige wurde, wird von Georg Munk über ihr irdisches Amt ins himmlische gesteigert zu einer Art weiblicher Charon für die abgeschiedenen Seelen. Ihr ewiges Dasein wird gegen das vergängliche gesetzt. Das ist wie gesagt eine Kühnheit, die das kleine Buch in zwei Teile spaltet, deren jeder dem andern widerstrebt; aber die Kühnheit steht da wie zwei leuchtende Blüten: eine der einfältigen Magd in der Legende, eine andere der rauschenden Seele in der Vision. Indem diese andere jene eine überleuchtet, wird doch eine Einheit.

Daß dieses Buch gar nichts mit der modernen Literatur zu tun hat, ist damit gesagt; für die Bedürfnisse des zeitgenössischen Marktes zu schreiben, der heute expressionistisch ist wie er einmal butzenscheibenlich war, ist nicht Sache der Dichtung. S.

Für die Schriftleitung verantwortlich der Herausgeber Wilhelm Schäfer in Ludwigshafen am Bodensee. — Druck und Verlag A. Bagel Aktiengesellschaft, Düsseldorf. — Gedruckt mit Farben der Hostmann-Steinbergschen Farbenfabriken, G. m. b. H., Celle (Hannover). Redaktionelle Sendungen sind ausschließlich an den Herausgeber Wilhelm Schäfer, Bodensee-Ludwigshafen, zu richten. — Für unverlangte Manuskripte und Rezensions-Exemplare wird keine Verpflichtung übernommen. — Rückporto ist beizulegen.

Abteilung Buch- und Kunstverlag

Der weiße Reiter

Jungrheinischer Bund für kulturelle Erneuerung

Das erste Buch neuer religiöser Kunst und Dichtung

Herausgeber: Karl Gabriel Pfeill

Preis der einfachen Ausgabe, steif kartoniert, Mark 80.–
der numerierten Luxusausgabe, gebunden, Mark 300.–

Vorzugsausgabe von einhundert numerierten Exemplaren. Beiträge u. a. von Peter Bauer, Dr. Max Fischer, Karl Gabriel Pfeill, Maximilian Maria Ströter, Dr. Werner E. Thormann, Ernst Thrasolt, Franz Johannes Weinrich, Dr. Leo Weißmantel, Konrad Weiß, Joseph Winkler. Beigegeben sind dem Bande sechzehn ganzseitige Kunstblätter nach Originalen von: Hermann Coßmann, Ewald Dülberg, Joseph Enseling, Karl Kriete, Ewald Malzburg (gef.), Jan Thorn-Prikker, Joseph Urbach. Ausstattung von Joseph Urbach. Das Buch wurde in den Werkstätten der Kunstdruckerei A. Bagel in Düsseldorf auf bestem Papier gedruckt und in Halbpergament gebunden. Die Inspirierung der wahrhaft fortführenden modernen Kunstrichtungen durch das katholische Mysterium und dadurch die Heraufführung des neuen religiösen Monumentalstiles in bildender Kunst wie Dichtung hat sich der „Weiße Reiter“-Bund als ein Hauptziel gesetzt. Die Beiträge des Sammelbuches versuchen die Linie der neuen Monumentalität schon an verschiedenen Beispielen aufzuzeigen. Darüber hinaus möchte die „Weiße Reiter“-Bewegung eine religiöse Erneuerung des Einzelnen wie der Gesamtkultur mit vorbereiten helfen und verdient dieses großen Zieles halber die Unterstützung aller am Aufbau Interessierten.



A. Bagel Aktiengesellschaft ✶ Düsseldorf

Ein Kunstwerk von hohem und bleibendem Wert

Der ekstatische Fluß

Rheinklänge ohne Romantik

von Carl Maria Weber

Preis Dreihundertundfünfzig Mark (einschl. Luxussteuer)

Einmalige Auflage von einhundertundfünfzig numerierten und vom Dichter handschriftlich signierten Exemplaren. Beigegeben sind dem Band zwölf (gleichfalls signierte) Original-Steinzeichnungen der rheinischen Graphiker Franz M. Jansen, Alexander Mohr, Oskar Raber und Wilh. Schmetz. Einbandzeichnung und ein Bildnis des Verfassers sind Lithographien von Alexander Mohr. Die Auflage wurde in den Werkstätten der Kunstdruckerei A. Bagel Aktiengesellschaft in Düsseldorf in Kleukens-Fraktur und auf gutem holländischen Büttenpapier im Großquart-Format und in Halbleinen gebunden hergestellt

Die zahlreich eingegangenen Urteile alle hier zu veröffentlichen, gestattet der Raum nicht, weshalb nur die nachstehenden genannt werden

Herr Herbert Saekel urteilt in der Kunstzeitschrift „Feuer" Heft 9 vom Juni 1921 u. a.:

. . . . . Daß diesem Dichter sich Graphiker gesellen, deren Griffel, von verwandtem Geist gelenkt, seine visionären Gestaltungen dem Auge in oft überraschender Treue vermittelt, macht sein Buch besonders wertvoll. Es gilt dies . . . . von allen (Original-) Steinzeichnungen des Bandes ohne Einschränkung, doch sind namentlich die Blätter von Franz M. Jansen und Oskar Raber und das letzte von Wilhelm Schmetz der Dichtung organisch, ohne Zwang verwachsen. Das beseligte Hinfließen verklärten Lichtes über die Dinge bei diesem, die Entrückungen der Erscheinungen aus aktueller Einmaligkeit in allgemeingültige Unbedingtheit bei jenen sind schönste Verkörperung des Geistes der Dichtung. In ganz besonderem Maße aber ist es Alexander Mohrs (dessen Einbandzeichnung und übrige Blätter erklügelt und in kühnen Überschneidungen etwa bramarbasierend selbstgefällig wirken) Blatt im Abschnitt „Brücken". Wie hier in edelstrebigem Brückenbogen und aufwärts gequadertem Licht der Strom emporwächst in den Äther, in Gott — das ist eindringlichste Verbindlichung des ekstatischen, aller börsengängigen Romantik entrückten Landschaftserlebens, das dieses Buch über alle „Heimatliteratur" weit hinaushebt.

Herr Dr. Carl Müller-Rastatt schreibt in der Literatur-Beilage des Hamburger Korrespondenten vom 26. September 1921 u. a.:

. . . . . In vier Hauptabschnitte gliedert Carl Maria Weber sein Versbuch. Der erste singt die Landschaft, der zweite feiert die Dome, der dritte malt die Brücken, der vierte schildert in Widmungsgedichten an befreundete Künstler die Städte des Rheins. Jede Anspielung auf Politik, insbesondere auf die heutigen Verhältnisse, ist völlig vermieden. Aber dennoch -- oder vielleicht gerade darum — ist dieses Buch ein echt deutsches Buch, ein Kranz von Gedichten, die nur ein Deutscher und zwar nur ein Deutscher vom Rhein schaffen konnte. Deutsch ist die Anschauung, das Naturgefühl, das Verhältnis zur Umwelt und zum Mitmenschen, deutsch ist die Form, die Wortbehandlung, die Bildhaftigkeit der Sprache, die kernechte Pathetik des Ausdrucks. Und nur der Rheinländer kann die heiße Liebe und das auf den tiefsten Grund sehende Verständnis für seine Heimat haben, die sich in Webers Versen zeigen. Solange solche Dichter am Werk sind, braucht uns um die Zukunft des Rheinlandes nicht zu bangen. Die schönen Dichtungen haben ein Gewand, das höchsten Lobes würdig ist.

Als neueste Besprechung liegt von Dr. Hanns Martin Elster im Oktoberheft der „Flöte", Jahrg. 1921, vor:

Auch junge Dichter erhalten heute bisweilen ihre Liebhaberdrucke. Carl Maria Weber schuf in seinen „Rheinklängen ohne Romantik" „Der ekstatische Fluß" (Verlag A. Bagel Aktiengesellschaft, Düsseldorf) den lyrischen Ausdruck für heutiges Rheinerleben in fast klassischer Schönheit und Klarheit. Landschaft, Dome, Brücken, Städte sind ihm Thema und Schau. Visionen erwachsen in der Wirklichkeit, beide unvergeßlich. Ich gebe fast alle alte Rheinromantik um dieses gestaltete Rheinerleben in Webers Versen. Zwölf signierte Originalsteinzeichnungen der Graphiker Franz M. Jansen, Alexander Mohr, Oskar Raber und W. Schmetz, die teilweise aus dem Kreise der Haus Nylandleute bereits einen Namen haben, geben zugleich Rheinerleben in der Seele der jungen Kunst. So ist hier in ansprechendem Großquart, in Kleukens-Fraktur auf holländ. Bütten, eine Rheinverherrlichung aus der Gegenwart entstanden, wie wir sie zum zweiten Male nicht besitzen.

Buch- und Kunstverlag A. Bagel Aktiengesellschaft * Düsseldorf